ألف الكلام
رئيس التحرير

تعد الترجمة نشاطاً ثقافيًا هادفاً، وعملاً علميًا له أثره الكبير في تواصل الأمم وتلاقح الثقافات.

وقد عرف العرب قيمة الاتصال بغيرهم من الأمم منذ العصر الجاهلي. وعد العصر العباسي العصر الذهبي لحركة الترجمة عند العرب، ثم ضعفت في الأعصر اللاحقة حتى جاء عصر النهضة، فرأينا اهتمام العلماء والأدباء بالترجمة، إذ كانت أداة من أدوات سباقهم إلى ما أنجزه الغرب، ثم أصبحت في عصرنا علماً، تشعبت دراساته، وكثرت المؤسسات التي تعنى بشؤونه.

ويهمنا في هذا المقام ترجمة الأدب التي يتناولها (ملف هذا العدد) المعنى بـ(الأدب والنقد ورهان الترجمة).

نعم، الترجمة رهان (مخاطرة)؛ من أجل ذلك شاعت عبارات تربط الترجمة بالخيانة، وتعد عدم الوفاء أمراً جوهريًا في كل ترجمة، وخاصة ترجمة الأدب التي تعد –كمايقول د.واسيني الأعرج-:« ضرباً من الخيانة الإجبارية».

ولاشك في أن المترجم حين يتناول الإبداع الأدبي المشع بالصور والظلال، تعن بفكره تأويلات عديدة، قد تصيبه بالحيرة؛ لمراوغة بعض الألفاظ وما تفضي إليه من دلالات قد تصرف الذهن عن المعنى الذي أراده المبدع.

هذه الحيرة يعيشها مترجم النص الأدبي، القائم على قيم جمالية، مهما

كان مستوى تمكنه من اللغتين، ومبلغ فهمه للدلالات الدقيقة للفن المترجَم. وقد عبر بعض الأدباء عن تجاربهم في هذه السبيل، يقول أحمد فارس الشدياق (أحد رواد النهضة العربية الحديثة / العالم اللغوي / الأديب الموسوعي):

أرى ألف معنى ماله من مجانس لدينا وألفاً ماله ما يناسب
وألفاً من الألفاظ دون مرادف وفصلاً مكان الوصل والوصل واجب

ومن المؤكد أن تفاوت وعي المترجمين بما بين المصطلحات والمفاهيم النقدية من فروق له أثر كبير في تداخل المفاهيم وغموض بعض المصطلحات، فـ - على سبيل المثال- بعض المترجمين لايدرك أن (مفهوم الأدب) مختلف عن (المفهوم الأدبي)، وأن (تعريف الأدب) غير (التعريف الأدبي)، و(تاريخ الأدب) مفهوم مختلف عن (التاريخ الأدبي)، وأن لفظة (المكان) لاتعبر تعبيراً دقيقاً عن لفظة (الفضاء).

من أجل ذلك كله؛ نشط كتابنا في (ملف هذا العدد) للحديث عن: الترجمة ورهانها الرابح، وأهمية المصطلح المترجم وإشكالاته، والمصطلحات الأدبية (الإلكترونية) ومعضلة ترجمتها، ثم ختم (الملف) بقول في ترجمة الشعر العربي الحداثي.

ويبقى الأمل معقوداً على أن تظل (قوافل) متجددة، مضيئة بأفكار كتابها وقرائها، متطلعة إلى تحقيق ما يروقهم ويسعدهم.

القراءة التفكيكية عند (جاك دريدا)
بين وشاية المعنى وغواية الكتابة

د. محمّد بكاي ـ الجزائر

(جاك دريدا).. أُيقونة التفكيك:

في خريفِ كل عام، تَحلّ علينا الذكرى السنوية لرحيل الفيلسوف الفرنسي ذي الأصول الجزائرية (جاك دريدا)، الذي يُعدّ واحدًا من أبرز الفلاسفة المثيرين للجدل في عصرنا. وتفاوتت محاولات تصنيفه بين وسط النقاد والمفكّرين من معاصريه بالنسبة للبعض، كان مجرّد متنكر في زيّ دجال، يَصعُب فهم مقولاته الفلسفية، وفي نظر الآخرين، كان آخرَ عملاق في الحضارة الفكرية الغربية. مهما تجانست هذه الآراء فيما بينها، فالبصمة المهمة التي خلّفها (جاك دريدا) في المشهد الفكري العالمي، لا يمكن إنكارها. واهتمّ الكثير من المنظّرين بهذه الفلسفة العصيّة، وحاولوا تطبيق التفكيك على حقول متباينة: من الدراسات الأدبية، والفلسفة، والنظرية السياسية، إلى غاية الهندسة المعمارية، والموسيقى، والفن، ويُرجَّح أن يمتدّ تأثيره على المناخ الفكري في عصورنا لعقود قادمة، ويأتي اهتمامهم بهذا النّمط الفكري الجديد المسمّى (التّفكيك)؛ نظرًا للتفرّد، والتميّز، والاختلاف، الذي وُسمت به الكتابة الفلسفية عند (دريدا)، وللكثافة المفهومية التي صاحبت نصوصه الفلسفية، والتي احتوت أفكارًا متفرّدةً بطبعها، وأساليب متمردة بانزياحاتها، متميّزة بألغازها، مُحيِّرة في طروحاتها واختلافاتها. إنّ (تفكيكية دريدا) جغرافيًّا بلاغية ونصية شديدة الثراء والإيهام، واللعب المعنوي؛ أرضية تحتشد فوقها الأضداد، وتتواطؤ فيها النقائض والمقلوبات، فتتحول تلك إلى حلبة للعبة الدوّال، وصراع التأويلات، وفيض المعاني، ووهج الصور، والمخيالات.

فالتفكيك (La déconstruction) هو الفلسفة التي أصابت (دريدا)

بشهرة عريضة وواسعة، تخطت الآفاق، ولم يبتكر (دريدا) كلمة (تفكيك) التي كانت موجودة ومستعملة في اللغة الفرنسية من قبلُ، لكن انتشارها واستعمالها كان مخفّفًا؛ لهذا لجأ (جاك دريدا) إليها بعدما استخدم ترجمة (هيدغر) Destruktion، Abbau و(فرويد) Spaltung، فوظفها ومنحها بسرعة منعطفًا متميزًا، لكن التفكيك الدريدي ليس هيدغريًّا أو فرويديًّا مثله مثل بقية التصورات التي حَبَكها وصاغها متأثرًا بهما، نحو: الأثر-الأصلي، أو الإرجاء.

إنّ التفكيك الذي برز كنقد صارم لمقولات البنيوية «ينبني بوصفه ترسيمًا للحدود ضد البنيوية»[1]. فلكلمة (تفكيك) بعضُ الاهتمام بقضايا البنى والهياكل، فهي لا تزال تنتمي إلى الحقل المعجمي ذاته، وهنا يمكننا القول: إن التفكيك في صلبه هو التفاتة بنائية[2]، ولكن التفاتة (ضد بنائية) أيضًا، ولهذا يزيد إبهامه وثراؤه من هذا الغموض. بعبارة أخرى: لا يجب أخذ التفكيك برؤى سلبية وسالبة، فالفكّ من مفاداته: تحليل التركيب، ونبش البنى دون تدميرها، بل بإعادة تركيبها، هنا يصبح التفكيك عبارة عن إستراتيجية مضاعفة، تضمر زحزحة التصورات الفلسفية التقليدية عن طريق استخدام وصفاتها، ولغاتها، فهي تنتقد الميتافيزيقا بلغة الميتافيزيقا، كالسمّ الذي يقتل السم؛ لهذا يبتكر (دريدا) صيدلية للتفكيك هي مجموعة لا يمكن حدّها من الترياقات: غراماتيكية وماكينية تركيبية وآلية، بالمعنى الذي يريده (دريدا).

لذلك عتّق (دريدا) قراءاته النقدية للنّصوص الأدبية بتأمّله الفلسفي، ومشرطه التفكيكي، فهل قراءته الما بعد البنيوية لنصوص (بلونشو) وغيره هي قراءة فلسفية؟ هل كثافة الجانب الأنطولوجي داخل نصوص كبار المؤلفين هي التي استدعت مهارات (دريدا) الفلسفية للارتقاء بالتأويل، ومقاضاة المعنى في شبكة النص؟ لا ينفك التفكيك يطارح سؤال القراءة الفلسفية للأدب في مسيرته الفكرية الأولى في السبعينيات، فكيف قدّم قراءة للأدب بعيون فيلسوف؟ مفكك أم هرمينوطيقيّ؟ محلّل، أم ناقد، أم فيلسوف في تعاطيه مع الأدب؟

ما لا يقبل الشك أن (دريدا) ينتفض على كل هذه الأدوار، ليظل لاعبًا ماكرًا، أو متململًا لا يُبقي على نقاء، أو صفاء داخل إستراتيجياته التفكيكية غير القابلة للاستقرار والثبات. كيف يمكن القبض على مرام التفكيك الدريدي إذن؟ إذا

كانت له مرام حقيقية أصلًا؛ لأن التفكيك يصعب لجمُه، دائم التملّص والانفلات، لا يلبي قهر التقيد، والثبات، والتسطيح، فكيف سيلبي التفكيك قراءة الأدب؟

تشخيص الجهاز المفاهيمي للتفكيك:

يولّد التفكيك عتادًا نظريًّا ومفاهيميًّا ذا فعالية؛ لفضح عجز الأنموذج في كليانيته، والإطار في شموليته، ويفتح الآفاق لمجابهة التحديات؛ تحدّيات الانفتاح على التعددية، وفضح مأزِق الأحادية، التي تخبطّت فيها الهويات المتصلبة حول العالم. يسعى التفكيك إلى كشف هشاشة منطق الدوغما Dogma ، الذي تدافع عبره الأحاديات الثقافية عن تعاليها وكولونياليتها. فأيّ تسلّط واستبداد هذا الذي لا تنفكّ تتلكّأ به الأحادية، دفاعًا عن الأصل، وصَونًا للثقافة الإنسانية في صفائها الهوياتي؟ باغتصابها وتقييدها تحت هيئات جامدة، وممارسات عقيمة، وبرامج تؤدي إلى مسالك ضيقة! يناهض برنامج التفكيك هذه السرديات في شموليتها، ومعياريتها، ليتراجع عنها منعطفًا نحو أراضٍ ملغزة، لإعادة اكتشاف الهويات في تناقضاتها، والغيريات في غرائبيتها.

لماذا يتوجّس التفكيك خِيفةً من تحديد موضوع لمقارباته، أو تيمة لقراءاته؟ ما الرهانات التي تَحولُ دون ضبطِ لمبادئ ومقوّمات تفرّ من تأسيسات الأصل وسيادة الأحاديات الثقافية؟ فخطاب التفكيك يعاني من «التوتر والالتباس بين منطوقه ومسكوته، بين مفهومه ومعمياته، فهو مشغول دومًا بما يتعدّى القصد والمعنى والمُعلن، في حين لا ينفكّ يعلن ويصرّح عن مقصده، ولو كان التصريح يتعلق أصلًا بالاهتمام بغير المصرّح به. وهذا المأزق يجري تجاوزه بفتح القصد على النسيان، والدلالة على الاستعارة، والعقل على اللا معقول، والحقيقة على ما يستبعده خطابها بالذات، أي: على الخطأ والضلال والاحتمال؛ لأن ما يستبعده خطاب الحقيقة، هو منتج للحقائق بقدر ما يغير مفهومنا للحقيقة نفسها»(٣).

فهل هناك فلسفة للتفكيك؟ هل للتفكيك حضور ومبادئ وأسس وقواعد، يستند إليها الباحثون، والقراء، والشراح؟ هل هناك تاريخ يضبطه، أو أرشيف يُنظّمه؟ فما الذي سنؤرشفه، نخزنه أو نحتفظ به! ليس سؤالًا بقدر ما هو تعجّب؛ تعجّب لاستحالة الأرشفة. نقطة التّعجُّب، نتوقف بمحاذاتها قليلًا؛ لأنه لا يزال من المبهم أو غير الواضح حول ما الذي سيتم أرشفته؛ لأن أرشيف التفكيك حدث

يتلاشَى وراء تناوب بين حضور وغياب[٤].

إذا كانت هناك فلسفة للتفكيك، فأكيد هي خارج كلّ اصطياد، تضع نفسها بعيدًا عن متناول أي حالات لمنهجتها، أو محاولات تقنينها، هي «تلغي كلّ فرصة»[٥]، فأنْ تَعقب فلسفته، هو أن تترك فرصة المشي خبطَ عشواء على هَدي ضربات الحظّ؛ ليقوم القارئ بإعادة ترتيب ما خلّفه من نصوص ومتفرقات، ليكتمل المعنى إذا استطعنا لذلك سبيلًا. لعلّه نوع من الإغراء والحيل والألاعيب، التي أصيب بها (دريدا) لفترات طويلة في حياته، ليظل عمله الفلسفي فسيفساء غير منجزة، أو متعذرة على الإنجاز والاكتمال. لذلك سيظل نص (دريدا) دومًا منقحًا، ومرمّمًا، مُصابًا بالشتات وقطع الوصال مع فِكْرتَي التنظيم والتنسيق.

التفكيك ليس بمنهج له قواعده العلمية، ومعطياته الصارمة، في أحسن الأحوال هو ممارسةٌ على تخوم الممكن والمستحيل؛ درءًا لأي عمليةِ تحديدٍ، أو ضبطٍ مفاهيمي، للكشف عن البنى المضمرة تحت منطق الميتافيزيقا، وإخراجها إلى اليقظة، بإعادة توعيتها وبعثها إلى العلن.

مصير التفكيك هو التعدد، هو أكثر من لغة، تفكيكات بقدر ما هو تفكيك واحد، فالواحد أو الأحادي ينفلت من كلّ تقييد، أو تمثيل ساكن، هو ليس بالبساطة أو السذاجة التي نتخيلها عنه (أكثر من لغة)، باستعمال صيغة الكثرة هذه، لتتبلج مسالك الآخر، وتتعدّد الدروب، وتتشتّت الطرائق، لتلتمس على هديها التنوع الثقافي في أشكاله المتباينة، التي لا تقبل الاختزال أو التفاوت. (التعدد أو الكثرة) هي بسيطة وواضحة بقدر ما هي وعرة، وغامضة. فهذا الاقتضاب لن يقدّم لنا إجابات شافية، وافية، تثلج الصدور. فالبساطة نرتقب من خلفها كثرة ملتبسة بالأحادية، وآخرية متضاربة مع الأنانة، وهي الفحوى التي سعَى إليها (جاك دريدا) فتاه في سُبُلها، وارتبك أمام خرائطها المتبعثرة؛ فارتكب أفظع المعاصي، وهي (فعل الكتابة)، فأي غفران سيكون ماحيًا؟ وأيّ جواب سيكون شافيًا؟ وأيّ تحديد سيكون وافيًا؟ علينا الغَور بوعي وتسامح، بقيم إيتيقية مضافة، منفلتة من كل محاولة احتواء داخل تحديدات، أو قيود شرطية، هو ما توخّاه (جاك دريدا) باجتراحه لتصورات جديدة حول الضيافة والتسامح، لرتق الجرح، أو ترميم الصدع، الناجم عن منطق الكراهية المستشري بين حضارات، وثقافات الاختلاف.

التفكيك وتجريح النصوص:

لا شك أن التفكيك في بداياته وجّه ضربات عنيفة لمنطق الانتظام الفلسفي، أو الرؤية الشمولية للواقع والحقائق، التي لا تخلق من جرّاء ذلك إلا أفقًا من التسييج والانغلاق، وكانت سنة ١٩٦٧م منصة انطلاق المشروع الدريدي، عندما أصدر ثلاثة كتب (الصوت والظاهرة، والكتابة والاختلاف، وفي الغراماتولوجيا)، مثّلت زلزالًا ولطمةً موجعةً للتيارات الفلسفية النسقية الموجودة في عصره، وكانت نصوص التفكيك الأولى عبارة عن مطالبات بتقويض وتفجير الأسس الغربية المتعالية للعقل والذات، وقد مزّق بذلك، وبروح هيدجرية، صَرْحَ الغرب العقلاني العتيد بصبرٍ وأناة، قطعةً قطعةً، وكلمةً كلمةً.

يصل (دريدا) بالفلسفة إلى تجريح النصوص، وتشخيص الحقائق، وليس تأكيدها أو التسليم بالماهيات، والاقتناع بالتنظيرات. هو يشكل دون انقطاع التاريخ الطويل للفلسفة، عن طريق العبث داخل النصوص والخطابات بشكل طفيلي وطفولي، هو في ذلك شبيه بـ(ألتوسير) حينما يحفر بعمق في الطيات، أو ينتهج الدهاليز والأزقة والسراديب؛ ليشخّص الأمراض، ويقرأ الأعراض، عبر لسان فصيح وبليغ يتوه (دريدا) داخل سرية البلاغة، وسردية الكتابة، ليُطارد أشباح الحروف، ويحيي من جديد غراماتولوجيا طوتها الميتافيزيقيات، وأرهقتها العقلانيات.

تأتي مضايقات (جاك دريدا) التفكيكية، لتقطع حبال الجسور، وتثبط الطريق المعبد للوعي، وتُفشِل أية رغبة أو إرادة في التذكير المنهجي، أو النسقي، تنفلت مخطوطات (دريدا) من كل وراثة أو أصل، مستبيحًا مُثُل الطهارة، أو تكريس النقاء. فالتفكيك يبحث في أركيولوجياته وجينالوجياته للمفاهيم والتصورات عن اللا تجانس غير القابل للاختزال داخل النصوص[٦]، ليهزّ يقينيات هذه الأخيرة بطريقة أو بأخرى.

لذلك نجد (دريدا) يلهَث وراء شعريات التفكيك عن قيمة النص، وفيض المعنى، بتجاوز الحدود التي ترسمها النصيات، وهو يراها ملطخة، أو ملوثة وغير نقية، كونها مسكونة بالآخر، الغريب، والدخيل، والمتطرّف، ما يختلط في النص من أصوات أخرى، أو التي يحظر وضعها تحت قانون الواحد، وبالتالي فهي تستعصي

على أن تكون منظمة وضّاحة المعالم، فهو خطاب لا يثبت الملكية، بقدر ما يثبت اللا ملكية، واللا محدودية، واللا تحديد، فهوية النصوص عند (دريدا) تبقَى غيرَ محددة، وغير قابلة لذلك، فكما قال (دريدا) عن ماركس «فنفترض أن ماركس لم يكن متفقًا مع نفسه»[٧]، ولا ريب أن هذه التصريحات تنطبق على (دريدا) نفسه، من خلال الخطل والتردد، الذي كان يُبديه دائمًا في تلافيف مصنفاته، لعله الخلاف مع أناه، مع أصواته الداخلية، وهو ما أنتج اختلافًا في الرؤية والتعبير.

نشدان كتابة تتفلت من أية محاولة للقبض على مفاهيم أو دعائم، تلك هي إستراتيجية التفكيك الهادفة باستمرار، وبحيوية، وحيلة إلى اللا استقرار، تحوم حول التخوم، والأطراف، والهوامش؛ بحثًا عن الهاوية. الحافة والانهيار الذي لا يوصف! هو التدحرج بدينامية غير مسبوقة إلى اللا شيء، اللا معنى، للتسلل إلى المعاني المستترة والمخفية وتطويقها، لهذا يبزغ حُكمٌ على القراءات التفكيكية بعقمها وعدميتها، لصعوبة ممارستها، وتعقيد تنظيراتها؛ لكن الذكاء الدريدي عبر المفاهيم التي ابتكرها من خلال التفكيك، مثل: الشبح، والحدث، والإرجاء، تنصّ على طاقة معنوية هائلة، لتبتعد وتتباعد بشكل لا نهائي ولا محدود، وبشكل منظم، ومهندس، وبلاغي، لا يخلو من الدهاء والذكاء، مع أنه يبدو فوضويًا ومشوّهًا، بدل الالتصاق بالثوابت الراسخة، والتمركز العقلي.

نتيجةً لذلك المظهر الذي اتخذه التفكيك، يُعدّ (دريدا) مبتكرًا ومؤصّلًا في أعماله على الرغم من الغموض الكبير، الذي يكتنف أساليبه، لكن على الرغم من الانتقادات التي وُجّهت له، لم يستسلم للرتابة والبساطة؛ بل عزّز من أساليبه الشاذة والمنحرفة عن كل مألوف واعتيادي. فكتاباته هي مسيرة لا تنتهي من الاختلافات والترميمات، وحلقات حلزونية من البحث عن المعنى بلا هوادة. التفكيك يسمح بالتقرب من التحولات والانعطافات داخل الطبقات المتراكمة للتراث، ليزيح تراصّها، ويخلخل توازنها.

وللولولج إلى متاهات (دريدا)، يجب التحلي بالصبر والتأني في إعادة تركيب الشتات الكتابي، واللّعب اللغوي عنده، وتأمين الذاكرة من كلّ ارتعاش، أو اهتزاز؛ لأن القراءة ستكون مفتوحة على منطق مشرّع على اللا اتساق، معاني دريدية تقبع في جغرافيا اللا انتماء الفكري، وصحائفه التفكيكية تتشتّت في كتابة اللا

مسمّى. سيكون التأويل أو محاولة فهم الفيسفساء الدريدية (نداءً في فراغ)، أو (زجاجةً في البحر)، كما شبّهها (جان كلي مارتن)[٨]، لتشير إلى التكرار الذي يأبَى على التحديد، ليست له بداية ولا نهاية، وضمانته الوحيدة هي أن تحوم حوله مرّات ومرّات إلى ما لانهاية، ضلال في المتاهة، ولكنه ليس ضلالاً بالمعنى السلبي للتفكيك، بل إنّ عبارة (المتاهة) ستولّد استعدادًا فاحشًا للانتعاش الفكري، واللساني، والأنطولوجي، في ظلّ التكرار عبر أشكال ووجوه متنوعة من الفهم والتخريج التأويلي كل مرّة. فالرنين الذي يُثيره الدوران المتكرّر داخل حلقات المتاهة، سيولد فضاءً فكريًّا غير منتظم، أي: مساحة جديدة لم تكن موجودة، كانت مضمرة في طيات المألوف والمعياري، وهنا ما علينا إلا تتبع المعاني المختزنة في دوائر الحلقةِ، حلقةِ الحياة، والفكر، والتاريخ.

الكتابة المتشظية ومنطق المحو:

الكتابة عند (دريدا) وأشياع التفكيك ممحوة، مشطوبة أو موشومة، تلك الموصومة بالعار، الملطخة بالطفيليات، والملوثة بالآخر، وفضيحة الغرابة، الكتابة ليست كالصوت الحي، في حضوره المجلجل والثابت والمرئي، الكتابة تتداخل فيها خطفات مؤجلة، علامات ختم مؤقتة. في أي نصٍّ للكاتب طريقته الخاصة في إضمار حضوره، أو ذاته، لتتماهَى مع نصوص وكتابات أخرى. الكتابة بهذا المعنى تتنكّر دائمًا لأوهام وجودِ ذاتٍ واضحة ومتعالية أنطولوجيا، تصهر لنا المعنى بشفافية حقيقية. (الكتابة المقطّعة) عند التفكيك هي تشنّج لمظاهر الواقع غير المرئي، متملّصة من أية محاولةٍ لقذف العلامات صوب النمذجة، والاستيلاء الميتافيزيقي.

تأخذ الكتابة طابع التثوير والعصيان، عندما يتمّ تفريغ الترسبات والغليانات الداخلية في شطب الجدران، والإساءة إلى النسق الثقافي العامّ، هي تسجيل متلصّص ومجاني، يثقب رتابة السّطح، ويخترق الصمت العمومي الباهت؛ ليُعبّر عن الحفر والتآكل الذي ينهَش العادي بصمت قاتل، أو التمرد على اللحمة الاجتماعية بوشم الجسد؛ للتعبير عبر تلك الصور والعلامات بخطوط عريضة وعميقة تحت تقلصات الجلد، لتطمس مفهوم الملكية المطلق والقداسة، التي لفّت الاحتشام الاجتماعي.

الكتابة عند (دريدا) لحظة فجائية وظهور مفاجئ، يستجوب العدم والوجود معًا عبر تقاطعات الحضور والغياب، ظهور مفاجئ يستجوب اللعب بشكل حرّ ومقيّد في الصلات الواقعية الهشة، والرقيقة لآثار الحاضر والغائب، التائه داخل تلك التداخلات، والتقاطعات، اللا نهائية، وكل ذلك الضلال الأسلوبي والفكري؛ حتى لا يعود إلى نقطة البدء الميتافيزيقي في إعادة بناء هيكلةٍ مثاليةٍ ومتكاملة، تستقر على أساسات متينة بإحكام للعقل والوجود.

التفكيك ومتاهات القراءة:

تكمُن صعوبة التفكيك في تطرّقه لمباحث لم يتم التفكير فيها L'impensable، مثل: الجنون، والهامش، والكتابة، والأثر، والصورة، وغيرها، مُزعزعًا أوهام فلسفة الحُضور؛ للكشف عن تواطؤ الأضداد داخل نسيج الواقع المتماسك، وكاشفًا عن لعبة الدوال داخل النصّ المتناسق، التي يحتجب خلفها كل مسكوت ومكبوت. يطارد (دريدا) في نصياته أطياف الذات، وأشباح الأنا، ليلتمس أشباه الحقائق، ويبدّد أوهام المثاليات، وينسف البداهات والمتعاليات. هنا، يصبح الاحتراز عند (دريدا) واجبًا لمواجهة نصوص الفلسفة الغربية المثقلة بالوعي، والحضور، والمركزية؛ لذلك يتجنّد بآليات التفكيك للولوج إلى مغامرة القراءة، ومتاهات التأويل.

وتعمل القراءة التفكيكية على لعبة المزواجة بين (نعم و لا)، أو المراهنة على (الشيء ونقيضه)، ملقيًا بالخطاب المعلوم والمعياري داخل فُوهات اللا استقرار، مواطن غائرة، وجزر مجهولة، مستلقيًا بعتاده التفكيكي على اللا يقيني والطّارئ، حيث يستعصي فكّ الحاضر عن الغائب، أو المثالي عن الواقعي، أو المتخيل عن الحقيقي، فكل طرف يتقنّع بسمات ضدّه،«حيث النقيض يلعب أدوار نقيضه، ويتلبّس طبائعه وأدواره دون الحلول في ذاته، أو التمفصل بهويته»(٩).

ينتفض الخطي graphime عند (دريدا) على تعالي الصوت، مخترقًا ما حام حوله من مقولات مَوْقَعت الكتابة في المنبوذ والدنيء، والمقصى، ليُعيد تمثيلها، وإعادة الاعتبار لها، لا ليُعلي من قيمتها حتى تصبح مركزًا سلطويًّا آخرَ، ولكن ليُعيدَ ما انفلت من دوائر الميتافيزيقا، وصُنّف في مصاف المنسي والمكبوت. بعبارة أخرى: يستند التفكيك الدريدي على بنى لا واقعية ولا مُحدّدة، وهمية وتائهة. الكتابة نصية يتيمة، متخلصة من الرعاية الأبوية وغطرستها، معارضة

لفكرة الوحدة والمثالية، أو الانسجام والتطابق، فأزالت التفكيكية مركزية العقل، وأزاحت المنطوق لتُولي اهتمامًا بالكتابة والنّصيّ، وعليه يُصبح النص نظامًا بدون مركز système décentré، كما أزالت وهم تناقض الأضداد «فالاختلاف يُبدّد التعارض الماثل بين الأقطاب، مزحزحًا إياه عن مكانه، وهذه العملية لا تعرف لنشاطها نهاية...»(١٠). هذه اللا نهائية لمعنى المكتوب، أو اللا محدودية النصية، التي توصَّل إليها التفكيك تخالف السّاكن، وتبحث فيما وراء الحضور، وما يسكن رسوبيات الكتابة من أطياف، وأرشيفات، وصراعات.

لذلك يُصارع (دريدا) إكراهات النص، ومكبوتاته، ويكشف عن محن اللغة، وغواياتها. فعل الكتابة عند (دريدا) هو لذة وألم، ألم الذات المجروحة، المُتزعزعة، المنتفضة على (كوجيتو) الانضباط، والمعنى الواحد، ولذة الكشف عن عمق الجرح، والذاكرة، والنسيان، وتقاطعات الحياة. كيف يكون (دريدا) وفيًّا لذلك الكم الهائل من الاجتياحات والاجتراحات، وفاءً يقترب به إلى الاختلاف، الذي يغذي عنده السيل الدلالي والبلاغي للكتابة، لتبعث ترسبات الذاكرة في ومضات مشوشة، وخطفات مدوية؛ اهتزازات الكتابة في حميمياتها، شبيهة ببركان ثائر بحممه، ونيرانه، وأدخنته، لا يترك شيئًا في الأخير، سوى الرماد والسواد، فـ"تكون الكتابة كائنًا يعضدنا ونعضده، ومغامرين نذهب في استنطاق الممكنات من أجل قراءة جديدة لدفاتر الشّتات"(١١).

حدث الكتابة... خطفات التفكيك:

تبتعد الكتابة بالمفهوم التفكيكي عن رسم خرائط واضحة للنص الإبداعي، فذلك الخلق الشبكي الهشّ لا يعترف بحدود، مسكون بهوس الترحال الحر، فهي موطن لاهتزازات طيفية، تصير فيها اللغة أكثر من لغة، والصوت أكثر من واحد، وذلك ما يطلق عليه (دريدا) التشظي، والنثر، والتبعثر La dissémination. صمود الكتابة أم جمودها أمام زوبعة النزعة التناثرية؟! لن يستطيع الكاتب ابتكار نص إبداعي يمسّ الذات الإنسانية المتشظّية في صميمها إلا إذا كان فيه نزوح نحو مراقصة الأشباح المتسلّلة والمعاني المضمرة التي تشكل لا محدودية النص، فـ«ما نخلقه أو نشكّله من النصوص، يتعدّانا بمفاعيله وأصدائه، التي لا يُمكن حصرها، أو توقعها»(١٢). الكتابة مجاهدة ومهاجرة، مجاهدة الذات لداخليتها

المرهقة بالأسئلة الأنطولوجية، ومهاجرة في مسيرتها التائهة نحو المجهول واللانهائي، حيث يتعذّر القبضُ على المعنى.

كتابة (دريدا) اختلاف، واختلافه استقفاء لنداء قصيّ، أو أثر دنيّ، رجاء وإرجاء. رجاء في الحلول وإرجاء في العودة، تتبع لصدَى الأصوات، مناجاة للأشباح، وتحسُّس للأرواح، اشتياق للغائب، وشوق لاكتشاف الآخر ذلك السرّ المجهول(١٣).

خاتمة:

يدلّ الشَّغب التفكيكي والتشظي الذي أثاره على تفوّق (دريدا) في نصوصه وكتاباته، على كل سلطان أو مؤسسة، متجاوزًا ثوابتها، متملّصًا من مركزيتها المزرية، مؤثّثًا كتاباته بكل أشكال البلاغة، آخذًا بالاستعارات وسائطَ نقل جديدة يدين بها تلك الدّوغمائيات، التي أرّقت العقل الغربي منذ (أفلاطون) إلى عهد (هيدجر).

تُعدّ كتابات (جاك دريدا) تركة فكرية، ونقدية هائلة. لقد خلّد أنماطًا جديدةً في التفكير لم تكن معهودة، نحن هنا نقوم بالوقوف على أطلالها؛ لننادي بضرورة لملمةِ ما تناثر من كلماته، ونصوصه، وأطيافه، للاقتراب من سرّه، أرشيفه وروحه، والكتابة عن ذلك بكل عنفوان وعطاء؛ لنهب له ولفكره الفذّ البقاء، وفاءً لقلقه وهمّه الفكري.

الحواشي:

(١) Jacques Derrida - «Qu›est-ce que la déconstruction?», Ed: Le Monde, 1992, p2.

(٢) Jacques Derrida, Lettre à un ami japonais, in Psyche2, Edition Galilée, p11.

(٣) علي حرب: الماهية والعلاقة نحو منطق تحويلي، ط١ (بيروت: المركز الثقافي العربي، ١٩٩٨م)، ص٧٦.

(٤) J. Derrida, « Pour l'amour de Lacan », in Lacan et les philosophes, Paris, Albin Michel, 1991, p. 400.

(٥) Marc Goldschmit, Jacques Derrida, une introduction, Paris, Pocket/La Découverte, coll. Agora, Paris 2003.

(٦) J. Derrida, Spectres de Marx, Paris, Galilée, 1993, p. 63.

(٧) Id., p ٦٥.

(٨) Jean-Clet Martin, Derrida – Un démantèlement de l'Occident, Paris, Max Milo, 2013.

(٩) محمد شوقي الزين: الإزاحة والاحتمال: صفائح نقدية في الفلسفة الغربية، ط١ (بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون، ومنشورات الاختلاف، الجزائر، ٢٠٠٨م)، ص١٥٨.

(١٠) عبد العزيز بن عرفة: الدال والاستبدال، ط١ (اللاذقية: دار الحوار للنشر والتوزيع، ١٩٩٣م)، ص٩.

(١١) بختي بن عودة: رنين الحداثة، ط١ (الجزائر: منشورات الاختلاف، ووزارة الاتصال والثقافة بالجزائر، ١٩٩٩م)، ص٤١.

(١٢) علي حرب: رحيل جاك دريدا، في كتاب «إرجاء مغاير: دراسات حول اشتغالات محمد أحمد البنكي النقدية»، سلسلة أطياف، العدد(٢)، ط١ (مملكة البحرين: منشورات مؤسسة الدوسري للثقافة والإبداع، ٢٠١٠م)، ص٩٢.

(١٣) يُنظر: محمد بكاي: مقولة الشبحية عند جاك دريدا، في كتاب جاك دريدا: ما الآن؟ ماذا عن غد؟ الحدث، التفكيك، الخطاب، إشراف محمد شوقي الزين، ط١ (بيروت: دار الفارابي، والجزائر: منشورات الاختلاف، ٢٠١١م)، ص١٢٣- ١٥٦.

أصولٌ في باب السرقات الشعرية
رؤية نقدية أخلاقية

د.عوض بن إبراهيم . السعودية

مدخل:

كل شيء ثنيته قَصُرَ إلا الكلام فإنك إذا ثنيته طال.

***

يَشعُرُ الباحثُ في باب السرقات الشعرية بشيء من الخوف وهو يتناول بابًا يتنازعه فن أدبي، وخصيصة أخلاقية، وربما يحتاج المتأمل لهذا الباب أصولًا تُعينه على القراءة، وتكون ملاذًا له عند انطفاء ضوء الفكر، وسكون القلم، وتضاد الأقوال، وليس الأمر محصورًا بهذه الأصول، فما هي إلا محاولة لإنارة الطريق، واكتساب المعرفة، مع سلامة العرض، وبراءة الذمَّة، وقد يأتي من يزيد عليها، أو يناقشها، وهذا باب واسع من العلم.

من أوَّل الأصول التي ينبغي للقارئ في باب السرقات الشعرية، أن يتنبه لها: عموم الأخذ من الآخرين في الشعر، فالشعر علم من العلوم يتكئ فيه اللاحق على السابق؛ لأنَّ الملكة محتاجة للصقل بحفظ الأشعار، ومناقشة المعاني، والدربة على القول حتى تتضح للشاعر جادَّته وطريقته، التي يسلكها بين الشعراء، ويُروى قول بعضهم: كل شيء ثنيته قَصُرَ إلا الكلام فإنك إذا ثنيته طال[1].

ومن الأمور المهمة التي تُعين على فهم هذا الأصل، تلك الإشارة إلى فكرة

(احتذاء المثال) عند ابن المعتز (ت٢٩٦هـ) في كتابه (طبقات الشعراء المحدثين)، عندما ترجم لشاعر يُدعى (أبا الهندي) قائلًا: «وكان جماعة مثل: أبي نواس، والخليع، وأبي هفَّان، وطبقتهم، إنما اقتدروا على وصف الخمر بما رأوا من شعر أبي الهندي، وبما استنبطوا من معاني شعره»[٢].

إذن، احتذاء المثال أمر جليل في الشعر، ومن معانيه: الاستعانة بما قال السابقون، وتدارس معانيهم، وفهم الوجوه التي عبرّوا عنها، ثم الانطلاق لمعانٍ أُخَر لم يطرقوها، وهذا نقد يحتاج لمثل عبدالقاهر الجرجاني، فكل شاعرٍ بحاجة لمثال يحتذيه، وقديمًا قال أبو الطيب: «الشعر جادة، وربما وقع الحافر على الحافر».

الأصل الثاني- خفاء المصدر، ولطف الصياغة:

إنَّ عمل الشعراء في باب السرقات الشعرية، مبني على اللطف والخفاء، وهذا معيار مهم في التفريق بين السرقة الشعرية والأساليب القريبة منها، وهي: الاقتباس، والتضمين، والتناصّ.

وقد قال الأخطل التغلبي كلمةً في هذا الباب، يمكن أن تكون مَعلمًا من معالمه الكبيرة، ودليلًا على عمق الفكرة ووضوحها في أذهان الشعراء، قال: «نحن معاشر الشعراء أسرق من الصاغة»[٣].

إنَّ (أفعل) التفضيل يُفهم منه أن (أسرق) بمعنى (أمهر)؛ لأنَّ الأخطل جمع بين الشعراء والصاغة، وأصحاب صناعة الذهب يحولون الذهب الخام من حالته الطبيعية إلى حالة أخرى، يصير فيها ثمنًا، وزينةً، وكل صائغ ذو مهارة خاصة في التحويل والتعديل مع أنَّ الأصل واحد، وهو (الذهب الخام)، والمعنى واحد، وهو (تحويله إلى ملبس)، لكنَّ كل صائغ يظهر مهارته في التحويل من خلال ملاحظة أعمال الآخرين، ومراعاة ما يحتاجه المنشأ في الحلية، وكذلك الشعراء، فهم يرون أنَّ لهم الحق في الأخذ عن غيرهم؛ لأنهم يحولون المأخوذ عن أصله، ويضعونه في سياق مباين للسياق الذي أُخذ عنه، ويضيفون عليه قدرتهم، ومعرفتهم بالنظم، وبذلك يصير الشاعر والصائغ

على مستوًى واحد «فالصائغ إنما يحوز المكافأة والإعجاب بعمله؛ بناءً على مهارته في الصياغة، وليس على السرقة، تلك المهارة التي تجعل من سبيكة الذهب المعروفة المتماثلة مع غيرها تحفةً فنيةً»(٤).

وبعد هذا، يمكن أن يتجه الكلام للتفريق بين السرقة الشعرية والأساليب السابقة التي -أحيانًا- تُضم للسرقات الشعرية، أو توضع السرقات الشعرية جزءًا منها.

أولًا- الاقتباس: جاء تعريفه عند الخطيب القزويني (ت٧٣٩هـ) بـ«أن يُضمَّن الكلامُ شيئًا من القرآن أو الحديث، لا على أنه منه»(٥).

ويرى البلاغيون أنَّ الاقتباس فنٌّ خاصٌّ بما يُستمدّ من القرآن أو السنة، ونظرتهم متجهة إلى قداسة النص الشرعي، فأطلقوا عليه مصطلح (الاقتباس)، قال الإنبابي: «سمي الإتيان بالقرآن أو الحديث على الوجه المذكور اقتباسًا؛ أخذًا من اقتباس نور المصباح من نور القَبَس، وهو الشهاب؛ لأنَّ القرآن والحديث أصل الأنوار العلمية»(٦).

ثانيًا- التضمين: وهذا الأسلوب يفارق السرقات الشعرية من ناحيتين: الأولى منهما، هي (شهرة القول المضمَّن)، والأخرى أنه ينبغي التنبيه على التضمين إن لم يكن القول مشهورًا، ومن هنا جاء تعريف التضمين بـ«أن يضمَّن الشعرُ شيئًا من شعر الغير مع التنبيه عليه إن لم يكن مشهورًا عند البلغاء»(٧).

ثالثًا- التناصّ، ويأتي الاختلاف بين عمل الشعراء في باب السرقات الشعرية والتناص من ناحية العلاقة القائمة بين النصوص، ففي التناص ما يمكن أن نقترح له اسم (التفاعلية)، أما في السرقات الشعرية، فالعلاقة القائمة بين النصين علاقة يمكن أن نطلق عليها (التحفيزية).

يعرّف التناص بأنه «فسيفساء من نصوص أخرى، أُدمجت فيه بتقنيات مختلفة، ممتص لها بجعلها من عندياته، وبتصييرها منسجمة مع فضاء بنائه، ومع مقاصده، محوِّل لها بتمطيطها، أو تكثيفها، بقصد مناقضة خصائصها، ودلالتها، أو بهدف تعضيدها»(٨).

وملخَّص الكلام السابق: إنَّ التناص «تعالق - الدخول في علاقة - نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة»[٩].

ومن الأمور المهمة في قضية التناص: مسألة تكوين الكاتب أو القارئ، «فالتناص ليس مقيَّدًا بعملية تكوين الكاتب أو القارئ، أو مشروطًا بها، إنه بحث يختص بالعلاقات بين النصوص»[١٠].

ويمكن للمتأمل التوقف عند عملية تكوين الكاتب أو القارئ؛ ليرى فيهما أنَّ تكوين الكاتب هو مهارة الشاعر، وتكوين القارئ هو فطنة الناقد، ورهافة حسه، وخبرته في رواية النصوص، وتقارب معانيها، ودقته في كشف اللطف والخفاء في باب السرقات الشعرية، وعندما يتوفر ذلك تتوفر لنا في النقد أحكام من قبيل: سَرقة حسنة، وأخرى مذمومة، كتلك الأحكام التي انطوت عليها مؤلفات ابن قتيبة، وابن سلام الجمحي، وعبدالقاهر الجرجاني، والقاضي الجرجاني.

الأصل الثالث- اتساع الشيء مؤذن بالتسامح فيه:

من الأفكار الخفية والعميقة في باب السرقات الشعرية: فكرة التسامح في السرقة والاحتذاء؛ لأنَّ الأمر متسع جدًّا، بل هو أول تعلُّم الشعراء من بعضهم قرض الشعر، والتمكن فيه، وإدارة معانيه على كل وجه يناسب المقام، وربما ذهب على الشاعر أول من قال في المعنى قبله؛ لأن لحظة الإلهام الشعري، لا تمكن صاحبها من المراجعة، أو التقديم والتأخير، والطبيعة البشرية تتهرب من المراجعة والتكرار، حتى صار تنقيح الشعر صنعة يتخصص بها قوم دون آخرين، ولم يُذكر في مجال الشعر قوم يراجعونه كمدرسة عبيد الشعر، ورأسها أَوس بن حجر، وآخرها كثيِّر عزة، وبينهما شعراء كزهير بن أبي سلمَى، وابنه كعب بن زهير، والحطيئة.

ومما أدركه ابن رشيق القيرواني في باب السرقات الشعرية، قوله: «إنها باب متَّسعٌ جدًّا، لا يقدر أحد من الشعراء أن يدَّعي السلامة فيه»[١١]، فالسلامة لمن اتكأ في تعلم الشعر على غيره، بعيدة وغير متصورة.

ولعل في فكرة التسامح ما جعل النقاد يرون الأحقية لمن أخذ المعنى وجوَّده، وزاد عليه، ووشّحه، وتمّم معناه، كما يرى ذلك الصولي[١٢].

الأصل الرابع - ملكية المعنى:

نقرأ في هذا الاتجاه قول الجاحظ: «المعاني مطروحة في الطريق، يعرفها العجمي، والعربي، والقروي، والبدوي، وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتخير اللفظ، وسهولة المخرج، وفي صحة الطبع، وجودة السبك»[١٣].

وإنَّ مما يتضح من كلام الجاحظ أنَّه لا يرى ملكية المعنى لأحد، وليس الثناء منحصرًا في اختراع معانٍ جديدة لم تطرأ على قلب بشر، وإنما الثناء، والإجادة، والتنافس، يكون أكثر ما يكون، وأقرب ما ينبغي أن ينظر في تفضيل الشعراء بعضهم على بعض، هو الصياغة، التي شرحها عبدالقاهر الجرجاني في كتابيْه (أسرار البلاغة)، و(دلائل الإعجاز).

ولكنَّ كثيرًا من الذين يتجهون لملكية المعنى -بقصد أو من غير قصد- يرون أنَّ السابق للمعنى أحق به، وهذا السبق لا ينفصم عن التأكد من أنَّ المعنى المحكوم بالسبق له، هل هو من المعاني المشتركة بين الناس، أم ليس كذلك؟

ويرى القارئ أنَّ كتبًا ألفت في السرقات الشعرية تبنّت الاتجاه الذي يميل إلى ملكية المعنى من خلال معيار السبق إليه، وكأنَّ السبق إلى المعاني حجة قاطعة على أنها مخترعة، أو أنَّ قائلها بلغ مرتبة لا يُدانيه فيها أحدٌ، وغاية الأمر أنَّ هذا الاتجاه تأثر بالخصومات النقدية، التي ظهرت في الثقافة العربية الأدبية، فذهب بعض النقاد ورواة الأشعار ينقّبون عمن سبق أبا تمام في البديع، وفاضلوا بين أبي تمام والبحتري، وهما أنموذجان لتيارين أدبيين يمثلان: عمود الشعر العربي، والبديع.

ولم يقف الأمر عند هذا الحد حتى اتجهت الخصومة إلى إنكار الجاذبية في شعر أبي الطيب المتنبي، فنخلوا أشعار المتقدمين، وأمثال الأمم الغابرة؛ ليؤكدوا أنه لا مجال لأبي الطيب المتنبي في المعاني، ولا ينبغي أن يحتفي الناس

بأشعاره، التي ملأت السمع والبصر، فظهرت كُتُب، مثل: (الإبانة عن سرقات المتنبي) للعميدي، و(المنصف للسارق والمسروق منه) لابن وكيع.

وقد توقف عبدالقاهر الجرجاني عند العبارة، التي تقول: «إنَّ من أخذ معنًى عاريًا فكساه لفظًا من عنده، كان أحق به»، ويحسن في هذا المقام أن ينقل كلامه بنصه، فهو يقول: «ومما إذا تفكَّر فيه العاقل أطال التعجب من أمر الناس، ومن شدة غفلتهم قول العلماء، حيث ذكروا (الأخذ)، و(السرقة): إنَّ من أخذ معنى عاريًا فكساه لفظًا من عنده، كان أحق به، وهو كلام مشهور، متداول، يقرأه الصبيان في أول كتاب (عبدالرحمن)، ثم لا ترى أحدًا من هؤلاء الذين لهجوا بجعل الفضيلة في اللفظ، يفكِّر في ذلك، فيقول: من أين يتصوّر أن يكون ههنا معًنى عارٍ من لفظ يدل عليه؟ ثم من أين يجيء الواحد منَّا لمعنى من المعاني بلفظ من عنده، إن كان المراد باللفظ نطق اللسان؟ ثم هَبْ أنه يصحّ له أن يفعل ذلك، فمن أين يجب إذا وَضَع لفظًا على معنى أن يصير أحقَّ به من صاحبه، الذي أخذه منه إن كان هو لا يصنع بالمعنى شيئًا، ولا يحدث فيه صفة، ولا يكسبه فضيلة؟ وإذا كان كذلك، فهل يكون لكلامهم هذا وجه سوى أن يكون اللفظ في قولهم: (فكساه لفظًا من عنده)، عبارة عن صورة يحدثها الشاعر، أو غيرُ الشاعر للمعنى؟ فإن قالوا: بلى يكون، وهو أن يستعير للمعنى لفظًا. قيل: الشأن في أنهم قالوا: إذا أخذ معنًى عاريًا فكساه لفظًا من عنده، كان أحق به، والاستعارة عندكم مقصورة على مجرَّد اللفظ، ولا ترون المستعير يصنعُ بالمعنى شيئًا، وترون أنه لا يحدث فيه مزيَّة على وجه من الوجوه، وإذا كان كذلك فمن أين -ليت شعري- يكون أحقَّ به؟ فاعرفه»[١٤].

يتضح مما سبق، أنَّ ملكية المعنى عند عبدالقاهر الجرجاني متعددة بتعدد الصياغات، وقوتها، وعلل ذلك بأنّ اللبس يأتي من جهة قياس الكلامين على الكلمتين عندما يقال: إن الكلمتين معناهما واحد، فيظن ظانٌّ أنَّ سبيل الكلامين مثل سبيل الكلمتين، ويرى أنه «لا يتصوَّر أن تكون صورة المعنى في أحد الكلامين أو البيتين، مثل صورته في الآخر ألبتة»[١٥]، وضَرَب لذلك مثالًا من بيت الحطيئة:

دع المكارم لا ترحـــل لبُغيتها واقعد فإنك أنت الطاعم الكاسي

فقال: «لو وضع مكان كل لفظة منه لفظة أخرى في معناها، ولا يعرض لنظمه، وتأليفه، فقال:

ذر المفاخـــر لا تذهب لمطلبها واجلس فإنك أنت الآكل اللابس

وما كان هذا سبيله، كان بمعزل من أن يكون به اعتدادٌ، وأن يدخل في قبيل ما يُفاضل فيه بين عبارتين؛ بل لا يصح أن يُجعل ذلك عبارة ثانية، ولا أن يُجعل الذي يتعاطاه بمحلٍّ مَنْ يوصف بأنه أخذ معنى»[١٦].

ويشرح تأويله في النقاط الآتية:

لم يكن بيت الحطيئة شعرًا من أجل معاني الألفاظ المفردة.

معاني الألفاظ المفردة غير منفصلة عن معاني النظم، والتأليف.

أنَّ المعاني في بيت الحطيئة مقصودة؛ فالـ(مكارم) مفعول لـ(دع)، والجملة (لا ترحل لبغيتها) قصد فيها أن تؤكد ما قبلها، وقصد بـ(اقعد) أن يكون معطوفًا بالواو على ما سبقه من كلام، وقصد بجملة (أنت الطاعم الكاسي) أن تكون معطوفة بالفاء على (اقعد).

الخلاصة: من لم يغيِّر شيئًا من مقاصد الكلام في بيت الحطيئة، فإنه لم يأتِ بكلامٍ ثانٍ، وعبارة ثانية؛ بل لا يكون قد قال من عند نفسه شيئًا ألبتة[١٧].

الأصل الخامس- مقاصد الأخذ والسرقة:

القصد مسلك دقيق للتفريق بين السرقات الشعرية والتناص، ففي السرقات الشعرية يعمد الشاعر إلى المعنى عند غيره؛ للاستفادة من المعاني المطروحة، أما التناص فلا قصد فيه عند الشاعر أو الكاتب للاستفادة من النصوص المطروحة قبله، بل تدخل النصوص مع بعضها في علاقة تفاعلية، تنطلق من بعضها، أو تتآزر، أو تتوازَى مع النص؛ ولذلك يرى بعض النقاد أنَّ التناص دراسة لمصادر النص، وهنا يأخذ المعنى جزءًا من تفاعل النصوص مع بعضها، ويلغي الحوارية التي انتبهت لها (كريستيفا) عند (باختين).

الأصل السادس - أخلاقيات التعامل مع النص، وصاحبه:

الخلق ليس ملبسًا يُستعار، أو جذوةً تُقتبس؛ بل طبعٌ يَتفضّل الله به على بعض عباده، أو تطبُّعٌ يكسر به الإنسان طبيعة في ذاته خاطئة، ويحيلها إلى طبيعة صالحة، وعلى المتصدي للقراءة والمعرفة، أن يهتم بالجانب الأخلاقي في التعلم، أو التعليم؛ لأنه لا يخسر شيئًا على أقل تقدير، إن لم يكن قد احترز لدينه ونفسه من التجني على الآخرين، والغلط في تأويل آرائهم، أو التسفيه لأحلامهم، وليكن شعار المرء قول الله تعالى: ﴿الذين يستمعون القول فيتبعون أحسنه﴾.

وينبغي التوقف عند كلام الخطيب القزويني في كتابه (الإيضاح في علوم البلاغة)؛ لما فيه من الفوائد والإيضاحات حول أخلاقيات التعامل مع السرقات الشعرية، ويظهر أنَّه قد استوعب الخلافات السابقة لعصره، ورأى ما فيه من اعوجاج، وترك للسبيل القويم، وقذف بغير حجة، وقد سبقه لذلك القاضي الجرجاني في (الوساطة بين المتنبي وخصومه)، فلطَّف العبارة التي عَنون بها كتابه، وكذلك فعل الخطيب القزويني مع توسع في القول، حيث قال: «لا ينبغي لأحدٍ بتُّ الحكم على شاعر بالسرقة ما لم يعلم الحال، وإلا فالذي ينبغي أن يُقال: قال فلانٌ كذا، وقد سبقه إليه فلان، فقال: كذا. فيغتنم به فضيلة الصدق، ويسلم من دعوى العلم بالغيب، ونسبة النقص إلى الغير»[١٨].

وفي نص الخطيب القزويني نلحظ الآتي:

في قوله: (ما لم يعلم الحال)، إشارة إلى أنَّ الحكم نتيجة الإثبات القاطع، فما لم يتبين حال القصد، والتعمُّد في انتهاب أفكار الآخرين دون جهد، لايحق لأحد الحكم بالسرقة.

يفهم من قوله: (يعلم الحال) أنَّ الناظر في هذا الباب أحدُ رَجلَين: رجل يرى ملكية المعاني للسابق إليها، ورجل آخر يرى أنَّ المعاني لا يمكن أن تتحد عندما تتغير طريقة توخِّي معاني النحو في الكلام.

اختار الخطيب القزويني طريقة ابن قتيبة في الحكم على الأبيات، التي يجد فيها القارئ تشابهًا بين سابقٍ ولاحقٍ، وهذه الطريقة تقوم على التجرُّد، والصدق في الوصف، والتوقف عند ما يعلم الإنسان من ظاهر الأمر، فيقول:

قال فلان كذا وسبقه فلان، فقال كذا.

لا تعني الطريقة التي اختارها ابن قتيبة -وتابَعَه فيها الخطيب القزويني- أنَّ عمل الشعراء في السرقات الشعرية مذموم، لكنهما اتخذَا طريقة في التأريخ للمعاني عند العرب، تقوم على ذكر السابق للمعنى في عملٍ أقربَ ما يكون للتوثيق التأريخي، أما التمييز النقدي فهو عند عبدالقاهر، حيث جاء في كتابه (دلائل الإعجاز) من شعر أبي تمام والمتنبي، مدللًا على صحة رأيه، في أنَّ توخي معاني النحو في الكلام إذا اختلف فإنَّ المعاني اختلفت، ونزع كل شاعر إلى طريقته.

إنَّ اختيار الخطيب القزويني لهذه الطريقة، دليلٌ على إيثاره للسلامة في هذا الباب، وربما كان لتمكنه في الفقه واشتغاله به دور في اختيار، وهذا فقه عظيم.

ينبغي لكل باحث وقارئ أن يحرص على ما ينفعه، وأن يتعفّف عن الحكم على الآخرين، إلا بشرط الخطيب القزويني (معرفة الحال)، وهذه قاعدة منهجية في البحث العلمي.

يتبين بعد هذا أنَّ باب السرقات الشعرية جوهرة في أبواب النقد والبلاغة، ولا يحصِّل فوائدَه مَن جعل الهوى قائده، فكان كل همِّه تنقّص شاعر، أو إظهار عيوبه، فينحرف بالعلم عن مساره، ويجعله بابًا للشقاق.

ولا يَنتفع من باب السرقات الشعرية من ظنَّ أنَّ السرقة الشعرية كسرقة البيضة والدرهم، وأنَّ الإغارة على الشعر كإغارة الجيوش للقتال، فهذا لم يَفهم الباب على حقيقته، وأظنه بعيدًا عن الاستفادة من أسراره، ومباحثه.

ومن ظنَّ أنَّ الإبداع في الشعر منحصر في اختراع المعاني، التي لم تطرأ على قلب بَشَر، فقد أبعد، وأغرب، واعتسف الطريق، وذهب إلى غير غاية.

وربما ظن ظانٌّ أنَّ تناسب المعاني وتشابهها، هو تماثلها في الحقيقة، وهذا لم يُدر عند علماء الشعر، فالتشابه إلحاق أمر بأمر في صفة معينة، أما التماثل فهو تَكرار النسخة، وهذا فهم بعيد؛ لأنَّ السرقات الشعرية باب من أبواب الصناعة الشعرية، عقده العلماء لبيان تمايز الشعراء عن بعضهم،

وإدراك نواحي الجمال في أشعارهم، ومتابعة زوايا نظرهم للمعاني، وطرقهم في التعبير عما في نفوسهم، فهم بعيدون عن الذم بالسرقة، وقد يُوصم عملهم بالسرقة المذمومة؛ ولكن عملهم في باب السرقات الشعرية، وفهم النقاد، وعلماء الشعر لهذا الباب، ليس تضليلًا وخِداعاً.

الحواشي:

(١) ينظر: أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، د.ط (بيروت: المكتبة العصرية، ١٤٢٥هـ/٢٠٠٤م)، ص١٩٦.

(٢) أبو العباس عبدالله بن المعتز: طبقات الشعراء، قدم له وشرحه ووضع فهارسه الدكتور صلاح الدين الهواري، ط١ (بيروت: دار ومكتبة الهلال، ٢٠٠٢م)، ص١٣٠.

(٣) أبو عبدالله محمد بن عمران المرزباني: الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، تحقيق محمد حسين شمس الدين، ط١ (بيروت: دار الكتب العلمية، ١٤١٥هـ/١٩٩٥م)، ص١٧٤.

(٤) أحمد سليم غانم: تداول المعاني بين الشعراء - قراءة في النظرية النقدية عند العرب، ط١ (المغرب: المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٦م)، ص٩٠. وينظر: ديول طاهر، السرقة الشعرية في التراث النقدي العربي المصطلح والمفهوم - المنصف لابن وكيع أنموذجًا، رسالة ماجستير، كلية الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح – ورقلة، ٢٠١١م، ص٢٥.

(٥) الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، شرح وتعليق الدكتور محمد عبدالمنعم خفاجي، ط٣ (القاهرة: المكتبة الأزهرية للتراث، ١٤١٣هـ/١٩٩٣م)، ٥٠٩/٤.

(٦) حاشية الإنبابي على الشرح المختصر للتفتازاني، (مصر: مطبعة السعادة)، ٤٧٦/٤. وينظر – كذلك – عبدالمحسن العسكر: الاقتباس أنواعه وأحكامه . دراسة شرعية بلاغية في الاقتباس من القرآن والحديث، ط١، (الرياض: دار المنهاج للنشر والتوزيع، ١٤٢٥هـ)، ص١٤.

(٧) الإيضاح في علوم البلاغة، ٥١٤/٤.

(٨) محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري - إستراتيجية التناص، ط٣ (الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ١٩٩٢م)، ص١٢١.

(٩) السابق، ص١٢١.

(١٠) مصطفى بيومي: التناص – النظرية والممارسة، ط١ (الرياض: النادي الأدبي، ١٤٣١هـ/٢٠١٠م)، ص٢٧-٢٨.

(١١) ابن رشيق القيرواني: العمدة في صناعة الشعر ونقده، حققه الدكتور النبوي عبدالواحد شعلان، ط١ (القاهرة: مكتبة الخانجي، ١٤٢٠ه/٢٠٠٠م)، ٢١٥/٢.

(١٢) أبو بكر محمد بن يحيى الصولي: أخبار أبي تمام، حققه وعلق عليه خليل محمود عساكر وآخرون، ط٣ (بيروت: دار الآفاق الجديدة، ١٤٠٠ه/١٩٨٠م)، ص٥٣.

(١٣) أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: الحيوان، تحقيق وشرح عبدالسلام هارون، ط٣ (بيروت: دار إحياء التراث العربي، ١٣٨٨ه/١٩٦٩م)، ١٣١/٣.

(١٤) عبدالقاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، ط٥ (القاهرة: مكتبة الخانجي، ١٤٢٤ه/٢٠٠٤م)، ص٤٨٣-٤٨٤.

(١٥) السابق، ص٤٨٧.

(١٦) السابق، الصفحة نفسها.

(١٧) ينظر: السابق، ص٤٨٧- ٤٨٨.

(١٨) الإيضاح في علوم البلاغة، ١٣٦/٦.

جمالية الغرض الشعري في صلتها بجنس القصيد

محمد المشهوري. السعودية

إن الحديث عن البنية الأجناسية في عهد الشعر العربي القديم/الجاهلي يُعد محاولة جديدة لتغيير زاوية الرؤية، فالشاعر حينها ما كان ينظر إلى القصيدة نظرة صارمة الفصل بين تلك الدقائق، وهذا يرجع إلى تكوين العقل العربي في تلك الحقبة، الذي يبتعد عن التعقيد، عاكساً صورة الحياة في تلك المرحلة.

وتقفز إلى الذهن جوانب حياة الجاهليين المعاشية، فنجدها فضاءً رحباً صافياً لا يشوِّشه الكثير من التفصيلات الدقيقة، الواضحة بفواصلها، الصارمة بقواطعها. وإذا ما ربطنا ذلك بمثال نجده يظهر في طريقة الدخول إلى الخيمة المتحررة من أطر الأبواب، أو تلك الأطناب التي يتعثر بها المار؛ لشديد اندماجها في مكونات المشهد.

فبقيت السلاسة وحرية حركة التنقل بين الأغراض في الشعر الجاهلي مشابهة إلى حد كبير للحركة في فضاء المعيش، فلم يجد الشاعر نفسه حينها خاضعاً إلى صرامة التنقل في البنية الأغراضية داخل القصيد المنشَد، فتلك الخطوط الفاصلة بين الأغراض في النص الواحد هي تماماً كالأطناب الشَّادة للخيمة، المحتاجة إلى تفحص أكثر لإيجاد وتدها الغائص في الأرض. فلون الحبال هو لون الصحراء، الدافنة للوتد، وهذا الاندماج يحتاج إلى الحذر والتيقظ، والتلمس، وصولاً إلى ملمح البنية الأغراضية/الأطناب من خلال

البحث عن دافع القول المختبئ المتشارك في بنية القصيدة/الوتد.

وجاءت الحكمة في الشعر الجاهلي غرضاً داخل البنية الأغراضية الكبرى التي يسعى إليها الشاعر نهاية القصيد، فليست المقدمة الطَّلليَّة، ووصف الرحلة، بمنأى عن الغرض الأساس الذي ينشد الشاعر إنجازه في خطابه الشعري.

فتَدَرجّ غرضُ الحكمة في خط زمني متسلسل من حيث مواقع ظهوره في النص، وسيطرة حضوره في القصيدة العربية أو تلاشيه، على نحو يساعد المتأمل في ربطه بالعصر، واكتشاف بُعد أو اقتراب الشاعر من فكرة العقل الجمعي، الذي يتعامل به مع مفهومه للشعر من جهة، ومع كيفية تعاطيه لمفهوم القبيلة من جهة أخرى.

وهذا طرفة بن العبد يُظهر طرفاً من حكمته المطوية داخل أبيات معلقته، بقوله:

ستبدي لك الأيام ما كنت جاهلا ويأتيك بالأخبار من لم تزود

فبقيت الحكمة عنده خفية منطوية إلى حد كبير، فلم تبدُ صارخة فيها، وأعود بهذا إلى سببين اثنين:

الأول - أنّ طرفة لم يكن كبيراً في عمره مما يخوِّله قول الحكمة المشهود بها لهُ؛ فالحكمة تحتاج عمراً عصرته السنين، وشيباً يشهد له، وهذا الأمر ليس مسلَّماً به دائماً؛ إنما هي أعراف تلقي الحكمة المسيطرة على عقلية المتلقي، إذ التقدم في العمر دليل مرور تجارب كثيرة على قائلها.

وحكمة طرفة هنا هي تجربة موقف عارض يحتاج إلى تكرر مثله حتى يوسم طرفة بالحكمة المطلقة، بدليل أننا لا نعده من شعرائها. ويزداد يقيني بهذا عندما ترك طرفة نصيحة المتلمِّس وقاد نفسه إلى القتل بعناده؛ ولهذا أشكُّ كثيراً في الأخبار المصدَّرة بـ«قال حكيم» أنَّ المنشئ لها هو القائل نفسه، ناحلاً إليها حكيمه المتخيَّل، فهي حيلة كلامية؛ لإنجاح الغرض التواصلي من

قولها في فعلها المنجز، ويدل على هذا العرف في تلقّي الحكمة قول الأعور الشني:

إذا ما المرء قصر ثم مرت ... عليه الأربعون من الرجال
ولم يلحق بصالحهم فدعه ... فليس بلاحق أخرى الليالي
لقد أصبحت لا أحتاج فيما ... بلوت من الأمور إلى سؤال
وذلك أنني أدبت نفسي ... وما حلت الرجال ذوي المحال

الثاني - أنه لم يكن معهوداً في تلك المرحلة من الشعر العربي، قول قصائد خالصة في الحكمة، كما سيأتي لاحقاً.

ويستمر هذا المسار عند كثير من شعراء تلك المرحلة، لكنه لا يبقى في دائرة الحكمة الموجّهة إلى الغير بقدر ما هي موجهة إلى النفس الداعية إلى التصبر والسلوان؛ لشديد تعلق الحكمة بالحالة العاطفية التي يشعر بلوعتها المحبّ ذاته أكثر ممن هو خارج محيط قلبه. ويتجلى مثل ذلك عند امرئ القيس بقوله:

وليس غريباً من تناءت دياره ... ولكن من وارى التراب غريب

وإذا تقدمنا مع الشعراء في غرض الحكمة خارج سياق القبيلة، نجد تأبط شرًّا يجعله جزءاً مهمًّا من مكونات البنية الثقافية لقصيدة، يقول فيها:

سدد خلالك من مال تعيش به ... حتى تلاقي الذي كل امرئ لاقى

ويبدو أن هذا القاسم المشترَك في حياة التشرُّد نظمَ غرضَ الحكمة في سلكه؛ فحياة الصعلكة هي تمرّد على القبيلة، وعدم رضوخ لأعرافها، وبالمقابل ليست القبيلة مهتمة بهذه الشرذمة المنفيّة عن مجتمعها.

إن الشاعر الصعلوك عندما يبني حكمته، لا يريد منها خدمة من يعيش تحت نظام القبيلة بقدر ما يريد بها شركاءَه في المصير، ولا أبالغ عندما أسم شعر الصعاليك في غرض الحكمة بأنها حكمة ثورية/مضادة تجاه المُثل المنضبطة داخل القبيلة.

وإذا ما بحثنا عن حكمة تعبر عن الضد، فإننا نجد عروة بن الورد، المشتهر بسرقة الأغنياء وإعطاء الفقراء، يرسم خطوطاً واضحة للحكمة المتصعلكة -إن صحت العبارة-فكما أنهم مارقون، متمردون على أعراف القبيلة، فكذلك فعلتْ حكمتُهُم، يقول:

إذا آذاكَ مالُكَ، فامتهِنه لجاديه وإن قرعَ المراح
وإنْ أخنى عليكَ فلَم تَجِدهُ فَنَبْتُ الأَرضِ وَالماء القَراح
فَرغم العَيشِ إلف فِناء قَومٍ وَإن آسوكَ والموت الرواح

أصبح المال يؤذي في نظر عروة، إيذاء جاء من الالتزام لسطوة المال، فالالتزام يساوي المعهود عند كل متلقٍ، غير أن عروة المتمرد، الصعلوك، ينتفض على هذه السلطة المعنوية، التي خنع لها العامة كما خنعوا لسلطة القبيلة، فيمتهن المال؛ لتحقيق غاية السمو الذاتي التي تعلو على أعراف القبيلة، كما هو ارتفع عنها بصعلكته.

وفي حكمة عروة هنا شيء مشترك بين المال والقبيلة، فهو لم يخضع للمال ولا للقبيلة، وكلتاهما سلطة. فتكوين الحكمة عنده جاء من ضرب سلطتين متولدتين في الأصل عن بعضهما، فالقبيلة مستقرّة، والمال يأتيها. أما عروة فمشرّد، يلاحق المال بقطع طريقه، معطياً المال المحتاجين له، رافعاً خطاباً إشهاريًّا، يزعم من خلاله أنه خير من تلك الأعراف المنبوذ بسببها من القبيلة.

ثم تعود الحكمة مجدداً إلى أحضان القبيلة؛ لتؤدي دوراً مهمًّا في جمع شتاتها وكف يد الحرب عنها. هي حكمة الخبرة العميقة، لاسيما إذا كانت من شاعر عُرفتْ عنه الحكمة كزهير بن أبي سلمى، القائل:

وما الحربُ إلا ما علمتم وذقتم وما هو عنها بالحديث المرجمِ
متى تبعثوها تبعثوها ذميمةً وتضرَ إذا ضرَّيتموها فتضرمِ
فتعرككم عرك الرحى بثفالها وتلقح كشافاً ثمَّ تنتج فتتئمِ

هذه هي حكمة زهير، الماثلة في النصح بلغة هادئة، وقورة، مُقدِّماً لها بقوله

الدال على العيش إلى حد الملل من الحياة:

سئمتُ تكاليف الحياة ومن يعش ثمانين حولاً لا أبا لك يسأمِ

. . . .

ومن هاب أسباب المنايا ينلنه ولو رام أسباب السماء بسلمِ

وإذا كان من اشتراك بين حكمة زهير وغيره، فإنني أستدعي حكمة عبيد بن الأبرص، فهي تشترك معه في طلب السَّلام، وأن الحياة نهايتها الموت، يقول:

وللمرء أيام تُعدُّ وقد رعت حبال المنايا للفتى كل مرصد

منيته تجري لوقت وقصره ملاقاتها يوماً على غير موعد

يبدو أن الموت هو المحرك للشعراء في حكمتهم. وإذا كان التحذير منه كما عند زهير، أو الخوف منه كما فعل عبيد، فإن أبا ذؤيب الهذلي يُخَلِّف لنا حكمة في نصٍ بعد خوض تجربة الموت نفسها، عندما قال في عينيته الشهيرة:

أَمِنَ المنون وريبها تتوجعُ والدهر ليس بمعتب من يجزعُ

ويمكن أن أقول: إنّ غرض الحكمة (من عصره الجاهلي إلى نهاية العصر الأموي) كان وجوده في النص يقوم بمهمة على نطاق ضيق، مرتبط بسبب أو خوف من حادثة، لكن الأمر يختلف كثيراً إذا ما تقدمنا في الزمن إلى العصر العباسي الذي بدأ يتحوَّل من المشافهة إلى التدوين المنضِج لغرض الحكمة، فجعلته ممزوجاً بالثقافة والفلسفة.

وبدايات ظهور ذلك مع بشار بن برد، عندما جاءت الحكمة في محاولة لتشييد علاقات اجتماعية، تدعو إلى المحاباة. والمحاباة فكرة متطورة عن تلك التي كان يدعو إليها زهير، فزهير كان الثمن هو الموت والخراب، أما ثمنها في عهد بشار، فهو العزلة التي سيجدها ذلك المعاتِب على كل صغيرة وكبيرة.

فيتفجر مفهوم الحياة المدنية الاجتماعية الجديدة، وتخفت القبيلة بشدة بعد أن مارست دور إنفاذ القطيعة/الحرب؛ فالتقدم للمجتمع أرسى دعائم المدنيّة الخاضعة لكثير من محركات البيئة الاجتماعية للأفراد قبل

الجماعات، يقول بشار واصفاً ذلك:

إذا كنت في كل الأمور معاتباً صديقك لا تلقى الذي لا تعاتبه
فعشْ واحداً أو صلْ أخاك فإنه مقارف ذنب مرةً ومجانبه
إذا أنت لم تشرب مراراً على القذى ظمئت وأيُّ النّاس تصفو مشاربه

وفي هذه المرحلة ظهر أبو العتاهية مُجرِّباً قول الحكمة لنوع آخر من المخاطَبين، هم التائهون المبتعدون عن الصراط، يقول:

لا يأمن الدّهر إلا الخائن البطر مَنْ ليس يعقلُ ما يأتي وما يذرُ
لا يجهل الرّشد مَنْ خاف الإله ومَنْ أمسى وهمّتُه في دينه الفكَرُ
فيما مضى فِكرة فيها لصاحبِها إن كان ذا بصر في الرأي معتبَرُ

ويبرق لي سؤال هنا: هل الشعر في هذا المسلك هو ما قاله أبو العتاهية فحسب؟ لا، فلا يخفى أن الفقهاء في ذلك العصر كان لهم شعر مسموع، مشهود له بالجودة؛ فلماذا إذن لا يعد ولا يدخل في حديثنا عن غرض الحكمة؟ الجواب لا يخرج عن احتمالين:

الأول ـ أنَّ الفقهاء أنفسهم لم يقدموا ذواتهم شعراء، ولا يمكن للمتلقي أن يضع شخصاً في صفٍّ لم يقدِّم القائل نفسه فيه، ولاسيما إذا ما قرأنا قول الإمام الشافعي:

ولولا الشِّعر بالعلماء يزري لكنت اليوم أشعر من لبيد
وأشجع في الوغى من كل ليث وآل مهلب وبني يزيد
ولولا خشية الرحمن ربيِّ حسبت الناس كلهم عبيدي

الثاني ـ أنَّ شعر الفقهاء ظل منحصراً في الوعظ والزهديّات، فلا يمكن حينها أن نعدّه شعراً بالمنحى الأفقي أو العمودي: أفقيًّا من حيث تعدد الأغراض، وعموديًّا من حيث الانصراف إلى غرض واحد دون إلصاق صفة الفقيه به. ولا يمنع أن نعرج على نموذجين مما قيل في حكمة شعر الفقهاء. يقول ابن مبارك:

أرى الناس يبكون موتاهمُ وما الحي أبقى من الميتينا
أليس مصيرهم للفنا وإن عُمِّر القوم أيضاً سنينا؟

ويقول الشافعي:

لا تيأسَن من لطف ربك في الحشا في بطـن أمـك مضغة ووليدا
لو شاء أن تصـلى جهنم خالدا ما كان ألـهم قلـبك التوحيدا

ويتقدم غرض الحكمة مع الشعر والشعراء بحسب ما أُريد له من موضع في بنية القصيد ورسالة ينجزها، فجاء مع أبي تمام مختلفاً، إذ نقله إلى مقدمة القصيدة عوضاً عن جعله منطوياً داخل الأبيات، يقول:

السيف أصدق إنباء من الكتب في حده الحد بين الجد واللعب

ولا يغفل مسلم بن الوليد عن غرض الحكمة في إطار المعنى الشعري الدقيق، وهذا ما يمتاز به عن أبي تمام الذي جعل الحكمة تابعة لأثر المنطق، يقول مسلم:

قبحت مناظره فحين خبرته حسنت مناظره لقبح المخبر

ثم يجيء المتنبي بحكمته التي استولت على جزء كبير من قصائده. وأستحضرُ لحظة قراءتي شعر المتنبي الإطار الثقافي الذي وضع نفسه فيه، فأطرح سؤالاً كبيراً: ما علاقة المتنبي بشعر الحكمة؟! نستمع أولاً إلى قوله:

وإذا أتتك مذمتي من ناقص فهي الشهادة لي بأني كامل

هناك من يصور هذا النموذج على أنه من الحكمة التي سيقت في شعر المتنبي، ولا بأس سأسلِّم بحكمته، لكنني سأبحث عن دوافع المتنبي لمثل هذه الحِكَم المنتفخة، المتنبي عاش متورماً بكِبْره، يرنو إلى المناصب، وإلى المكانة الرفيعة، وما ترك باباً إلا وطرقه بحثاً عن غايته.

إن الحكمة دافعها الأغراضي محبة الناس، ودفع الأذى عنهم، واستباق الشر؛ تحذيراً منه، والمتنبي ليست حكمته في نسقها الثقافي المنعكس عن حياته من هذا القبيل! وقتئذ، لا أقبل - مثلاً- حكمته الصادرة عن فشل تودده الزائف لكافور الإخشيدي التي قال فيها:

ولمَّا صار وُدُّ النَّـاس خـبًّا جزيتُ على ابتسام بابتسام
وصرتُ أشكّ فيمن أصطفيه لعلمي أنه بعض الأنام

فهل حكمة اللاهث خلف المال، كحكمة الباذل له، دافعاً به الشر عمن حوله؟! أبداً، لا يستويان. وفي هذه يتأخر المتنبي كثيراً بغرض الحكمة. أما المثل السائر «خذ الحكمة من أفواه المجانين» فذاك فضاء تأويلي آخر، لا يشفع لقبول حكمة غير مدفوعة بصفاء نية التجربة.

إن تلقي حكمة المتنبي مجردة عن سياقها الثقافي، ومنزوعة من مقامها الحياتي للشاعر، يجعل المتلقي ينخدع ببريقها، ظنًّا منه أن المتنبي شخص عالٍ على صعيد المستوى الإنساني. وأزعم أن الحكمة في شعر المتنبي اكتسبت مكانة؛ بسبب سيرورة شعره في المقام الأول، التي أنزلتْ كل شعره - ومنه غرض الحكمة - منزلة المثل السائر.

ولا تقف الحكمة عند المتنبي بوصفها نموذجاً نضج واكتمل، لاسيما بعد ما شابها عنده من دوافع، وفي ظني أن مرحلة غرض الحكمة نال حظوة أعلى على يدي أبي العلاء المعري، فحكمته ليست مدفوعةً فقط بشظف العيش والعزلة، إنما أيضاً هي درجة عليا من الحكمة؛ لاختلاطها بالفلسفة الواعية، المتأملة، تأمل قوله:

لسانك عقـــرب فإذا أصابت ... سواك، فأنت أول من يصيب

وقوله:

والناس في غمرات من مقالهم ... لا يظفرون بغير المنطق الودس
ولا يفيدون نفعـاً في كلامهم ... وهل تفيدك معنى نغمة الجرس؟!

وأخيراً، فالغرض الشعري شعاع يبث خيوطه في القصيدة بأكملها كالنور المنعكس في البلور المضلّع، يعطي الناظر إليه خيوطاً رفيعة، تتحرك أماكنها، وتتغير ألوانها بحسب درجة انعكاس الضوء الأبيض الداخل إليها، هذه الفيزيائية في النور وتعدد اللون منه، هو ذاته الجمالية في النص الشعري، فالضوء الأساس/الغرض الشعري، يعطي لمعاناً متعدداً، بحسب الثقافة المحيطة، والمرجعية الثقافية للمتلقي، ومدى إدراكه لمقصد الشاعر الذي تسلسل بغرضه في نصه.

السّرد من النسق السمعي إلى النسق البصري

سعيد بودبوز - المغرب

توطئة

مع تقدُّم الأدب العربيّ في السنّ، يُلاحظ فيه ترجيحٌ لكِفّة النصّ القصصي عمومًا، أو الروائي بالخصوص، على غيره من الأجناس الأدبية، خاصة الشعر الذي سبق له أن مرّ بتقهقرات حادّة عبر التاريخ، فعلى سبيل المثال: ظهرت المقامة (ذات الهُوية السردية) على أنقاضه إبّان العصر العباسي[١]، وقد سبق أن تحدّثنا عن كون المقامة تتضمن تعبيرًا باطنيًّا ورمزيًّا عن انتقال (سفر) الشاعر نحو المتلقي الذي هجر الشعر[٢]، مستدلّين على ذلك بكون العمق الحيوي للقصة يتمثّل في الرقصة، وأنّ العمق الحيوي للسرد يتمثّل في المشية[٣].

أما في عصرنا الحالي، فبعد أن كان الشعر قد استعاد عافيته، يبدو أن بوادر تقهقره قد بدأت، أو على وشك أن تبدأ، وربما يكون استقلال (واستغناء) الأغنية عنه من جملة الأسباب التي تدفع به إلى التراجع، كما أن ازدهار الرواية العربية في المقابل، قد يكون فيه -كما هو شأن المقامة- تعبير رمزي لرحيل الشاعر خلف المتلقي، فلا ننسى أنّ السرد سفر كما ذهب (فلاديمير بروب)[٤]، ولعلّ هذا المعنى يتأكّد لنا أكثر حينما نستحضر حقيقة أن مجموعة

من الشعراء العرب، قد التجؤوا مؤخّرًا إلى كتابة الرواية.

بيد أننا كما نلاحظ ترجيحًا لكفّة السرد على الشعر، نلاحظ بالموازاة مع ذلك ترجيحًا لصيغة المضارع على صيغة الماضي في بعض الأعمال الروائية الحديثة، وإن كانت هذه الظاهرة لا تزال خجولة بعض الشيء.

على كل حال، فالسؤال الذي يطرح نفسه أمام هذا الواقع الأدبي/ السردي، هو: ما الأسباب التي تدفع المؤلف إلى اعتماد صيغة المضارع بدل صيغة الماضي في سرد الأحداث الروائية؟

لقد لاحظنا أن من جملة الأسباب التي تقف وراء ذلك، هو أن ثمةَ صراعًا في العمق بين النسق البصري والنسق السمعي، وهذا ما سنناقشه من خلال هذه الورقة، ضمن ثلاثة محاور، تأتي على النحو التالي: علاقة السرد بالنسق السمعي الكُلّي، وعلاقة السرد بالنسق البصري الجزئي، ثم علاقة السرد بالنسق البصري الكلي.

ا. السرد والنسق السمعي الكُلّي:

كانت الحكاية الشعبية (الشفاهية) تُروَى بصوت مسموع من شخص إلى آخر، وكان تلقّي المضمون المحكي عنه يقتضي تجمّعًا، أي: وجود شخصين على الأقل: السارد والمسرود له، وهذا يعني أنه كان لحاسة السمع دور أساسي في الحكي، ولكن لم تكن ثمة حاجة إلى حاسة البصر، إذ كان من الممكن أن يروي شخصٌ حكايةً لشخص آخر حتى وإن كان هذا الأخير أعمى، أو حتى وإن كانا محرومَيْن من حاسة البصر. لقد كانت هناك سلطتان بارزتان وراء الفعل السردي، وهما سلطة الجماعة على الفرد، وسلطة الماضي على الحاضر. كانت الحكاية الشعبية تُبنَى للمجهول، إذ يكفي أن يقول الراوي: «يُقال أنّ»، أو «يُحكى أنّ»، أو «قال الأوّلون...» إلخ. والملحوظ أن تغييب ذات المؤلف من خلال التجهيل المعبَّر عنه بكلمات من قبيل: «قيل»، أو «يُقال»، أو

«يُحكى»، يتضمن حضورًا جماعيًّا، وإلا فمَن هو القائل؟ ما اسمه؟ ومن أية قبيلة أو بلد هو؟

غير أن الأمر لا يقف عند هذا الحد، فحين يقول الراوي: «يُحكى»، فبمقتضى المُشترك الثقافي القائم على أنَّ للجماعة فضلًا على الفرد في كل شيء، وأنّ ما يأتي من الجماعة كله صواب وحكمة، كان على الفرد (المتلقي) أن يتزوّد به، ويتّعظ بما فيه من الوعظ، ويعتبر بما يُضطمَر فيه من العِبر، وهل العقل ذاته سوى تمثُّل لمُرتَضَى الجماعة في النهاية؟ من منّا لا يتصرّف بجنون -ولو مرة واحدة في حياته- عندما يكون وحده؟ من منّا لا يتحدّث أحيانًا مع نفسه؟ ولكن إذا رآه الآخرون يتحدّث مع نفسه، فقد يعتبرونه في عِداد المجانين.

إذن، كان هناك تفويض ثقافي للإبداع من الفرد إلى الجماعة، وهذا التفويض به تكتمل القيمة الإبداعية للعمل السردي. لقد كانت ثمة هيبة خاصّة للخطاب الذي يُستهلّ بقول المؤلف: «قيل، أو حدّثنا، أو يُحكى أن»، فهذا الاستهلال كانت له قيمة أكبر -بلا شكّ- مما لو نسب المؤلف مضمونَ أو حتى شكل الخطاب إلى نفسه؛ ذلك لأنّ قيمة الفرد أمام الجماعة كانت ضئيلة جدًّا، لا تكاد تُذكر.

انظر إلى المقامات، فمع كل ما تزخر به من الصور البديعية، وجمال السرد، والوصف، إلا أن صاحبها لم يكن يَطِيب له أن يدخل في صلب القصة مباشرة، كما يفعل معظمُ الروائيين حديثًا؛ لأنه كان يعرف بأن قيمتها الإبداعية تتوقف على نسبتها إلى راوٍ آخر (بمعنى: كان عليه أن يصوّر تجمّعًا لأكثر من شخص في العملية السردية)، فعلى الرغم من أنّ المقامة ظهرت في عصر التدوين، إلا أنها كانت لا تزال مدينةً لعصر النسق السمعي الكلّي، حيث كان لا بد للفعل السردي من الجماعة (السارد والمسرود له، أو لهم).

لقد استمرّت الحكاية الشعبية محكومة بالنسق السمعي الكلي إلى أن حلّ عصر التدوين، وبعد ذلك صار بإمكان المتلقي، أن يتلقى الحكاية بلا حاجة لوجود الراوي، وبلا حاجة لحاسة السمع؛ ولكن لا بد من حاسة البصر. نستنتج من هذا أن النسق السمعي ذو علاقة وطيدة بسلطة الجماعة، غير أن الحديث عن انتقال الحكاية إلى النسق البصري الجزئي خلال عصر التدوين، لا يعني أنها انتقلت شكلًا ومضمونًا بين عشيّة وضُحاها، ففي الواقع لم يتخلص المؤلف بسهولة من مَسرَحَة البُعد الجماعي حتى بعد وُلوج عصر التدوين، إلا بعد مرور زمنٍ كافٍ، والمقامة خير مثال على ذلك. بعبارة أوضح: لـمّا حلّ النص الحكائي (وحاسة البصر) محلّ الجدّة (وحاسة السمع) بين يدي الحفيد، الذي كانت الجدة تروي له الحكايات، أصبح النص نفسه بحاجة إلى مرور وقت طويل؛ حتى يتخلّص من مَسْرَحَة الجدّة والحفيد معًا (أو السارد والمسرود له) على المستوى الورقي.

ولكن، على سبيل التبسيط، قد يصّح القول: إن بداية التدوين كانت بداية لانتقال السرد من النسق السمعي الكلي إلى النسق البصري الجزئي، حيث يمكن اعتبار النص وسيلة نقل عبر الزمان والمكان، كما يمكن اعتبار التلفاز وسيلةَ نقلٍ عبر الزمان والمكان، وسوف نعود إلى علاقة النص بالتلفاز لاحقًا.

٢- السرد والنسق البصري الجزئي:

إذا سلّمنا بأن التدوين جاء بثورة سردية أسفرت عن انتقال الحكاية من سلطة الجماعة (كونها حكاية شعبية) إلى متناول الفرد (كونه مؤلّفًا للنص)، وأن تحرُّر المسرود له من هيمنة السارد الحيّ، تمّ بفضل انتقال الحكاية من النسق السمعي الكلي (كونها شفاهية) إلى النسق البصري الجزئي (كونها مكتوبة/قابلة للقراءة)، فإنّ سلطة الماضي قد حافظت على السارد شاخصًا مُمَسرحًا في النص الحكائي، لا يستطيع القارئ إلا أن يتخيّل صورته وهو

يحكي له أحداث القصة/الرواية، بمعنى: أن الجدّة التي كانت من لحم ودَم، تحوّلت في النص الحكائي إلى جدّة من ورق ومِداد، ولبثت فيه لمدة طويلة، كأن القارئ كان يتخيل شبحها وهي تحكي له حتى وهو يقرأ، لماذا؟ لأنها كراوٍ ببساطة سبقته في العلم بأحداث الحكاية، وهذا الأمر يتمّ تكريسُه من خلال صيغة الماضي؛ ولذلك وصفناه بالنسق البصري الجزئي، غير أن هذا لا يعني أن القارئ لا يتخيل نفسه ينظر إلى شخوص وأحداث الرواية، بل يستطيع أن يتخيلها بكثرة، ولكن، على الرغم من ذلك، يبقى المدى شاسعًا بين المتلقي والمسرود عنه، وهذه الشساعة زمنية، تتمثل في شعور المتلقي بأنه يقرأ أحداثًا ماضيةً، أي: بعيدة عنه في الزمان ما دامت مروية بصيغة الماضي، وفي هذا الأفق تظهر لنا حاجة إلى ثورة سردية أخرى، سوف تعمل على تقليص هذا المدى المُتخيّل، من خلال حذف المدّة الكامنة في المسرود، التي تعبّر عنها صيغة الماضي، أو على الأقل، يمكن القول: إنّ المؤلف (المُرسِل) يعتمد على نسق بصري في تأليف (إرسال) نصّه السردي إلى المتلقي أو القارئ، فمن هذا الباب، نرى أن النسق البصري بدأ يعمل بعدما ساد السرد الشفاهي، الذي لا دور فيه لحاسة البصر. وصفوة القول في هذه الجزئية: إن المتلقي ينظر إلى النص، ويرَى فيه شبح السارد، كما ينظر المشاهد إلى التلفاز، ويرى فيه مذيع نشرة الأخبار مثلًا.

٣ـ السـرد والنسق البصري الكلّي:

إذا مثّلنا النص السردي بالتلفاز، وقلنا: إنّ الأوّل وسيلة نقل (الأحداث السردية) عبر المكان والزمان، كما أنّ الثاني وسيلة نقل (المَشاهد) عبر المكان والزمان، فلعلّ أفضل مثال على سارد الحكاية بصيغة الماضي، هو مذيع نشرة الأخبار، وأفضل مثال على سارد الحكاية بصيغة المضارع، هو المذيع المعلّق على مباراة كرة القدم. لنأخذ مقطعًا من رواية حديثة تُسردُ

فيها أحداث الحكاية بصيغة المضارع، حيث يقول السارد: «أمشي حتى ساحة النصر، أقف في محطة التاكسيات، أنتظر، تأتي امرأة تنتظر التاكسي بدورها، نركب معًا أول سيارة، خلف السائق، لا نختار أي اتجاه، لا نتكلم، لا يتكلم السائق، يكتفي السائق باختيار الاتجاه، شارع رحال المسكيني، شارع المعاني»[٥].

وهكذا، يلقي السارد بصيغة الماضي وراء ظهره ليركّب صيغة المضارع إلى حيث لا يدري هو، ولكن يكفي أن يدري السائق!

غني عن البيان أن المذيع المعلّق على مباراة كرة القدم، يستعمل صيغة المضارع، والسبب وراء ذلك واضح وبسيط، وهو أن الأحداث التي يعلّق عليها قابلة للمشاهدة من كلا الطرفين: المذيع والمُشاهد؛ ذلك لأنّ العين -كما يعرف الجميع- ترى ما هو حاضر في الزمان والمكان، ولكنها لا ترى ما هو بعيد في المكان، وكذلك لا ترى ما هو بعيد على مستوى الزمان، أي: الماضي. إذن، فإن لجوء السارد إلى صيغة المضارع في الرواية، إنما يقوم على افتراض أحداث حيّة شاخصة على مسرح الحاضر، وبالتالي فهي تُدرِج السردَ ضمن نسق بصري كُلّي؛ لأنها أخيرًا تروم إسقاط سلطة الماضي، كما نجح التدوين في إسقاط سلطة الجماعة، وتحرير الحكاية من النسق السمعي الكُلّي.

وإذا كان وراء لجوء مذيع كرة القدم إلى صيغة المضارع أسباب موضوعية، فإن وراء لجوء السارد إلى تلك الصيغة أسبابًا ذاتية؛ لأنه هو من يريد أن يُحدِث تغييرًا أو تطويرًا في الثقافة السردية، فكما استطاع التدوينُ أن يُمَشْهِدَ الساردَ، كذلك يريد المؤلّف أن يُمَشْهِدَ المسرود!

وهناك أمر دقيق، لا بد من الانتباه إليه، وهو أن مذيع نشرة الأخبار

يبقى عادةً ماثلًا على الشاشة معظم الوقت المخصّص لنشرة الأخبار، ولكن بين حين وآخر يختفي وتظهر بعض المشاهد مما حدث، فما يجدر الانتباه إليه في هذه المسألة الدقيقة، أن مذيع المباراة على العكس تمامًا، إذ نادرًا ما نراه على شاشة التلفاز، أو قد لا نراه إطلاقًا، ولكنا نرى الأحداث التي يعلّق عليها باستمرار، فبقليل من التأمّل، يتبيّن لنا أنّ هذا ما يحدث حين يقرأ القارئ رواية، فإذا كانت أحداثها مسرودة بصيغة الماضي، فإن السارد يشغل حيزًا أكبرَ من مخيلته، أي: أن القارئ يتصوّره وهو يحكي ربما أكثر مما يتصور الأحداث تحدث كما لو أنها غير مروية، ولكن في الرواية التي تُسرد فيها تلك الأحداث بصيغة المضارع، فكثيرًا ما يتوارَى السارد مفسِحًا المجال أمام القارئ؛ ليتخيّل الأحداث عن قُربٍ أكثر، وكما لو أنه يشاهدها مباشرة.

وإذا قلنا: إنّ مذيع المباراة يختفي عن الشاشة، مفسحًا المجال للمشاهد؛ كي يشارك في مشاهدة الأحداث، امتثالًا لمقتضَى المزامنة والمحايثة القائمتين بين فعل المباراة، وفعل التلقّي، فهذا يعني -في المقابل- أنّ عدم المزامنة والمحايثة، هو الذي يمكّن مذيعَ نشرة الأخبار من الهيمنة على الشاشة، وهذا خير مثال على السلطة التي تمنحها صيغة الماضي للسارد على المسرود له، وخير مثال على الثورة الكامنة في صيغة المضارع ضد هذه السلطة بالذات.

الخلاصة

ونخلص مما تقدم عرضُه، أن ثمة علاقة تلازم بين النسق السمعي وسلطة الجماعة، حيث لا يحصل الحكي إلا جماعيًّا، وبالتالي فلا بد أن يكون للطرف السارد على المسرود سلطة ما، أو فضل يجعله متميزًا عنه، فالجَدة -مثلًا- هي التي تروي الحكاية للطفل، والسبب واضح؛ لأنّها الأكبر سنًّا بين أفراد

العائلة، وأكثرهم تجربة، وأفضل منهم خبرة، وقِس على ذلك في باقي أنماط الرواة، ففي كل واحد منهم روح الجدة، وفي كل مسرود له روح الطفل. ولكن بفضل انتقال الحكاية من سلطة الصوت إلى حرية الحرف، انقطع الحبل السُّرّي الذي كان يربط المتلقي بالجماعة، وأصبح كل من السارد والمتلقي بإمكانه أن يمارس الحكي كتابةً أو قراءةً بشكل فردي.

ونستنتج من هذا أن للنسق البصري علاقة متينة بتحرّر السارد أولًا من الذوبان في الجماعة، علمًا بأن الجدة نفسها (أو الراوي مطلقًا)، لا يملك إلا أن يقول: «يُحكى أن، أو يقال... إلخ»؛ ذلك لأن من طبيعة الصوت الانتشار في كل الاتجاهات، وبالتالي، فكأنّ كل ما يُقال شفاهياً يصبح ملكًا لكل من يسمعه، أما الحرف (الكتابة)، فهو قائم في الأصل على مبدأ الرسالة. ومعلوم أن النص يتضمن ثلاثة أركان، وهي: (المرسل – الرسالة – المرسل إليه). إذن، فالنص في الأصل مرسل من شخص معيّن إلى آخر. وكما أن ما يُقال شفاهيًا يصبح ملكًا لكل من يسمعه، فكذلك يصبح عرضةً للتخريق والتخريف؛ بل يمكننا القول: إنّ ثمة قاعدة صلبة، وهي: كلّ ما يصبح شعبيًّا يصبح متشعّبًا، فكلما تعدّدت الأطراف التي تناولت حكاية، أو حكمة، أو رواية تاريخية، أو حتى رواية دينية، أو حديثًا نبويًّا، تتعدّد صيغها والأوجه الخرافية التي تتقنّع بها، فلهذا يصحّ اعتبار الحكاية الشفاهية شعبيةً؛ لأنها في الواقع ليس بإمكانها إلا أن تكون شعبيّةً ومتشعّبةً.

الحواشي:

(١) للمزيد حول الموضوع، انظر: د.عبدالفتاح كليطو، الأدب والغرابة، ط٣ (الدار البيضاء: دار توبقال، ٢٠٠٦م)، ص٥٧.

(٢) سعيد بودبوز: القصة والقصيدة بين المشية والرقصة (مقال)، مجلة «الرافد» الإماراتية.

(٣) المرجع السابق.

(٤) فلاديمير بروب: مورفولوجيا القصة، ترجمة د.عبدالكريم حسن ود.سميرة بن عمّو، ط١ (دمشق: وزارة الثقافة، ١٩٩٦م)، ص٤٣.

(٥) الميلودي شغموم: أريانة، ص٣، نسخة رقمية (PDF).

طعنات من سنين الحبّ

د. عبدالرحمن بن صالح الخميس - السعودية

أضعتُ في سكراتِ العمرِ أحلامي
بكيتُها وفؤادي كأسُ أيّامي
لَكَمْ رقصتُ على آثارِها طَمَعاً
لكنّهُ قدَري ما شاءَ إعلامي
قد كنتُ أحسبُ بعضي في الطريقِ معي
لكنْ تخلّى فذابَ العزْمُ قُدّامي
وما رجائي وباقي العمرِ عاصفةٌ
من الضّياعِ ودرْبي موجُ أوْهامِ
وصرتُ أضربُ ساعاتي وأنهرُها
حتّى تكسَّرْتُ منْ ضرْبي لآلامي
أريدُ ثانيةً منها لأفهَمني
توقّفي فبقائي رهْنُ إفهامي
توقّفي فأنا لا شيء منكِ أما
أبقَيتِ لي غيرَ أوراقي وأقلامي

حمّال أسفارِ صدرٍ ضاعَ موطنهُ
أرى سرابَ الهوى يلهو بأعوامي
إنّي مللْتُ منَ الترحالِ في كذبٍ
ونُوؤتُ من حمْلِ حبٍّ مُنْهكٍ دامِ
ومُتُّ قبلَ مماتي والرَّجا عَبَثٌ
يُعيدُني لأذوقَ الموتَ في جامِ
أُفني الحقائبَ والآمالُ تبعثُها
لأحزمَ العشقَ في أسفارِ أحلامي
طلّقتُه ومُنى نفسي تراجعُني
كتمتُهُ فوشتْ بي شَرُّ آثامِ
عاديتُه وأنا المجنونُ فيهِ فما
رأيتُ إلا معاداتيهِ إعدامي
ما بينَ بعضي وبعضي عالمٌ لَهَبٌ
من الجفاءِ فهلْ أشكو لأصنامِ
أُريدُهُ وصراطي غيمُ عاطفةٍ
تَيَبَّسَتْ فهوى باليأسِ إقدامي
مَنْ لي بهِ أتناساني أفي خَلَدي
أبقى ليثْأرَ أمْ أبقاهُ إلهامي
مَنْ لي بهِ كلّما هبّتْ نسائمُهُ
في ذكرياتيَ هزّتْ روحَ أكمامي
لقَدْ تباعَدَ عنّي والرّحيلُ جَنى
حتّى الْتِفاتي نهاني عنْهُ إلْجامي

فَــنُّ الشِّعْــرِ

نظم: بِثِينْتِي هُوِيدُوبْرُو*

ترجمة: د. لحسن الكيري - المغرب

فَلْيَكُن الْبَيْتُ الشِّعْري كَالْمِفْتَاحِ
الَّذي يَفْتَحُ أَلْفَ بَابٍ
وَرَقَةٌ تَسْقُطُ .. شَيْءٌ يَتَطَايَرُ فِي الْهَوَاءِ
فَلْيُخْلَقْ مِنْ جَدِيدٍ كُلُّ مَا يُمْكِنُ أَنْ تَقَعَ عَلَيْهِ الْعَيْنَانِ
وَ لْتَبْقَ رُوحُ السَّامِعِ مُرْتَعِشَةً

***

اُخْلُقْ عَوَالِمَ جَدِيدَةً وَ اعْتَنِ بِكَلِمَتِكَ
النَّعْتُ، عِنْدَمَا لَا يُحْيِي، يُمِيتُ

***

نَحْنُ فِي دَوَّامَةِ الْأَعْصَابِ
الْعَضَلَةُ تُعَلَّقُ
كَذِكْرَى فِي الْمَتَاحِفِ،
لَكِنْ لَيْسَ بِهَذَا نَحْنُ أَقَلُّ قُوَّةً:
اَلْقُوَّةُ الْحَقِيقِيَّةُ
تُوجَدُ فِي الرَّأْسِ

***

لِمَاذَا تَتَغَنَّوْنَ بِالْوَرْدَةِ، يَا أَيُّهَا الشُّعَرَاءُ؟
اِجْعَلُوهَا تُزْهِرُ فِي الْقَصِيدَةِ

***

لِأَجْلِنَا نَحْنُ فَقَطْ
تَحْيَا كُلُّ الْأَشْيَاءِ تَحْتَ الشَّمْسِ

• • •

***

*القصيدة في الأصل الإسباني:

Que el verso sea como una llave
que abra mil puertas.
Una hoja cae; algo pasa volando;
cuanto miren los ojos creado sea,
y el alma del oyente quede temblando.

***

Inventa mundos nuevos y cuida tu palabra;
el adjetivo, cuando no da vida, mata.

***

Estamos en el ciclo de los nervios.
El músculo cuelga,
como recuerdo, en los museos;
mas no por eso tenemos menos fuerza:
el vigor verdadero
reside en la cabeza.

***

Por qué cantáis la rosa, ¡oh poetas!
hacedla florecer en el poema.

***

Sólo para nosotros
viven todas las cosas bajo el sol.

***

El poeta es un pequeño Dios.

***

ما يُمليه الرحيلُ وتكتبه خُطاهم!

د.سعود بن سليمان اليوسف - السعودية

ما ودّعــوك.. ومـا تـزال تُـلـوّحُ   متهـيـئٌ أبـــداً لأنـك تُجــرَحُ!
أُنهِكتَ تحتطب الشعور لدفئهم   وتعبتَ في صحراء قلبك تكدحُ
أوقـدتَ شوقك في ظلام رحيلهم   للـعـابـريـن لـعـل قـلـبـك يُـلـمَـحُ
لفَّ الضجيجُ الدربَ.. صمتُك وحده   لفتَ انتباههمُ.. وصمتك أفصحُ
مرّوا.. -كذاكرة اليتيم وقفتَ إذ   دبّت طيوف العيد- تسأل: لوّحوا؟
وفـررتَ للأمس البهيّ بحثت عن   معناك.. في كُتُب الجوى تتصفح
ما ثَم من ذكرى طفولتكم سوى   قـلـبٍ عـلـى أطـيـافـهـم يـتـأرجـحُ
وهواك أغراهم بجرحك.. طالما   أغـرى القطافَ الـوردُ إذ يتفتّحُ
ها أنت وحدك.. حيث لا مضمارَ،   أحـدٌ هنا، فعلام خيلك تضبح؟
لا بمعارك الأشـواق أوهى فارسٍ   قـلـبٌ بـجـرح حـنـيـنـه يـتـسـلّـحُ
أملَى الرحيلُ على الدروبِ غموضَه   فهموا ولم تفهم.. خُطاهم تشرح
إن الحـكـايـة لم تـخـنـك، وإنـمـا   قد خنتَ دورك، ثم خان المسرحُ

عندما تنهد البدر

نجاة الماجد - السعودية

إنّي أرى ليلاً تنهّدَ بدرُهُ
في مهمهٍ يحيا بلا أصحابِ
يشكو القطيعةَ والنجومُ جوارُهُ
لكن بلا حُبٍّ ولا إعجابِ
يُملي على صدرِ السماءِ قصيدَهُ
نوراً يضوعُ بعاطرِ الأطيابِ
نوراً من الأشواقِ جنَّ جنونُها
فتوافدتْ حشداً بغيرِ حسابِ
ياذلكَ المحبوبُ أينَ أماسياً
كانَ الغرامُ كخبزةٍ وشرابِ
كانَ الكلامُ جدائلاً من مُزنةٍ
تهمي على فاهِ الهوى برضابِ

غارتْ نجومُ الليلِ من همساتِنا
سهرتْ تراقبُ عشقَنا بعتابِ
رقصتْ على شدوِ الهوى آمالُنا
وغَفَتْ على أقصوصةٍ وكتابِ
واليومَ لاحَ البينُ بعدَ مواصلٍ
مِن غيرِ ما عذرٍ ولا أسبابِ
فكأنما كان الهوى أُلعوبةً
وكأنما كان الهوى كسرابِ
ياأيها النائي البعيد تحيةً
أذكيتَ جمرَ مواجِعي وعذابي
عرِّجْ علينا إن مررتَ بساحِنا
سلِّم علينا لو وراءَ حِجابِ
ودعِ العواذلَ والنجومَ لبُرهةٍ
يرقيننا بتلاوةٍ وكتابِ
فلرُبما عينٌ أصابت حُبنا
فغدا الحبيبُ كسائرِ الأغرابِ
وامكثْ قليلاً في الجوارِ لعلَّهُ
يحيا الغرامُ بعودةٍ وإيابِ

جماليات المأساوي

في ديوان (حيث السحرة يُنادون بعضهم بأسماء مستعارة) للشاعر سيف الرحبي

صالح لبريني - المغرب

توطئة:

يُمثِّلُ الشاعرُ سيف الرحبي حالةً شعريةً متميزةً، التجديد والتحديث سمتها، والخلق والإبداع سبيلها الذي اجترحته داخل خريطة الشعر العُماني المعاصر؛ نظرًا لما تَزخر به هذه التجرِبة الشعرية الفريدة من ثراءٍ وغنًى، سواء على مستوى التراكم الشعري، أو على مستوى القيمة الشعرية التي تميّز بها متنُه الشعري، الذي تجاوز ما هو كائن في الشعرية العربية. وهذا نابع من العمق الرؤياوي للعملية الإبداعية؛ إذ يشكل تيارًا شعريًّا لوحده في مسار القصيدة العمانية خاصة، والعربية بصفة عامة، حيث استطاع أن يؤسسَ لخطاب شعري يتساوق مع المتغيرات التي مسّت كَينونة النص الشعري العربي، فلم تعد القصيدةُ الكلاسيكية أو التفعيلية هاجسَه؛ بل أصبح انشغاله الأساس كتابة نصية مفتوحة على جغرافيات تعبيرية وشعرية، فكان شاعرًا يَصوغ تجربته من الحياة والفكر، ومن الإنصات لتموّجات وهزّات الذات وأعاصير العالم وفق تصور فلسفي وجودي.

من هذا المنطلق، سنحاول مقاربة تجربته الشعرية التي تنتمي إلى قصيدة النثر، من خلال ديوان (حيث السحرة ينادون بعضهم بأسماء مستعارة)، الذي يشكل انعطافةً في مسار قصيدة نثرية «وجدت الذات بوصفها كائنًا مفردًا غير عشائري، وجدت لها مكانًا يمكن وصفه بأنه موقع إبداعي فيه إضافة وفيه فتح»[٢].

كتابة خارج قداسة الاتّباع:

ينحت الشاعر العماني سيف الرحبي تجربته الشعرية بإزميل رؤية منبثقة من حدس رؤياوي، ينهل من مَعين التجرِبة في الحياة والوجود، ومدركًا خوا في الذات

صالح لبريني - المغرب

المكتوية بأسئلة الإبداع الخارق، والمتجاوز لكتابةٍ تقدّس كهوف ومغاور الاتباع، وتعبد ديناصورات التقليد، خالقًا عوالم شعرية، المعيشُ روحُها، وديدَنُها متخيل جمالي، تاريخي ومعرفي، ثقافي وفلسفي، ذاتي وحضاري؛ اكتسبه الشاعر من الغَوص العميق في جراحات البشرية، التي تبحث عن الكينونة منذ أن قذف بآدمَ إلى الأرض، عقابًا له على الأكل من الشجرة المحرّمة، لكن الشاعر سيف الرحبي أكل من شجرة الإبداع المقدسة، تفاحة الغواية الشعرية، ليبقى طريدَ سحرةٍ يُنادون بعضهم بأسماء مستعارة، فكانت اللغة والخيال وسيلتين للصعود إلى الجبل الأخضر؛ نِكايةً في يَبوسة العالم الغارق في الصراعات والقلاقل، ليلقي التحية على قراصنة ينتظرون الإعصار، وليتأمل هذا الكون بقلب العين البصيرة، وحدس القلب النابض بالمشاعر والعواطف، راسمًا لوحاتٍ تشكيليةً بريشة الرؤيا الباذخة بتلاوينَ لُغوية، وصور شعرية، ومجازات واستعارات ناضحة بسخرية مفعمة، برغبة الجموح في الهدم والبناء. هدم تصورات تقليدية في كتابة محنَّطة، وخلق كتابة شعرية، تنبذ قداسة المقابر، وتنفتح على رياض الحياة والجمال، وتبدِعُ نصًّا «ليس مغلقًا؛ ولكنه مفتوح، قابل لكل كتابة جديدة، يعيش حالة بحث دائم عن اكتمال اللا محدود»[٢]، بمعنى: أن المنجز النصي قابل للتعدد الدلالي، فشعرية سيف الرحبي تكمُن في هذه التوليفات التعبيرية النابضة بالحدس العميق، المتأصل في تجربة الحياة، التي تمثل ركنًا أساسًا للذات في استعارة متخيل. من علاماته لغة شعرية زاخرة بثراء المكابدة والاحتراق، ذلك أن الشاعر يجترح مسالك شعرية قَلّما خاضتها الشعرية العربية، ويكمن هذا الاجتراح في خلق لغة شعرية ظاهرُها البساطة، وباطنها محمّل بدلالات ومعانٍ، تنبض بحمولات تناشد العمق الإنساني، وتخلق إيقاعها المنبعث من شرارة الروح المدمغة بالقلق الوجودي، الذي يخاطب في الإنسان ما هو إنساني بوعي إبداعي جديد، مبدِعَة أفقها الشعري المتخفف من

الحمولات الأيديولوجية، والمنغمس بلياقة إبداعية في انشغالات الواقع، فـ«وظيفة الشعر هي ليست نقل الأفكار المجردة، وإنما وظيفته نقل الاهتمامات الروحية، ولا نحتاج إلى تأكيد جديد بأن أحد مظاهر شاعرية شاعر، تكمن في قدرته الفذّة على تحريك تجاربه ورؤاه في بِنيةٍ جمالية قادرة على التأثير»[٤]، ومن ثم نعتقد أن هذه التجربة تحتاج الحفر في طبقاتها؛ لكون منجزها النصي قَمِينًا وجديرًا بالمصاحبة الهادئة، والمنصتة لذبذبات الكوامن في تعالقٍ صميم وحميم مع المرجعيات الخارج نصية/ الواقع. منجز يقيم علاقةَ مجاورَةٍ ومحَاورَةٍ مع تجربة الكتابة وكتابة التجربة، التي «تبني جسرًا بين الذاكرة والتخييل»[٥]، تتحكم فيها بنية المفارقة التي تعتمد السخرية أسلوبًا جماليًّا لِصَوْغ موقف من الذات والعالم؛ بُغيةَ تجاوز واقع الحال إلى واقع أكثر نبلًا وإنسانيةً. وبالتالي، فشعرية هذه التجربة تتحقق من خلال «توغلها العميق للإمساك بما هو جوهري وما هو فاجع من خلال البنى المتصادمة بين الظاهر والخفي، بين الماضي والحاضر، بين الحاضر والمستقبل، بين الممكن والمستحيل، بين الخبث والبراءة، مستخدمًا بنية المفارقة التي تباغت مخيلة المتلقي بالمدهش والمثير»[٦].

لا مناص من القول: إن تجربة الكتابة هي مغامرة نحو الغزو والفتح، غزو تخوم اللغة وفتح جغرافيات جديدة، لم تستطع أية تجربة إبداعية وُلُوجَهَا، وهنا يكمن السبْقُ الإبداعي لشاعر مختلف عن شعراء جيله، الذي خاض حروبًا من أجل خلق كتابة قصيدة نثر، تقود المتلقي إلى مكامن جوهر اللذّة، باعتبارها ذلك الإحساس المنبثق من داخل الجسد، والنابع من رعشة البدايات الأولى، لفتح حوار عميق مع منجز شعري يبدو مستعصيًا على الفهم والإدراك، ولكن مع تجسير القراءة، ينكشف مجرّدًا إلا من لبوس شعرية، تستقي كينونتها الإبداعية من الحفر العميق في الذات والعالم، ومستثمرة متخيلها الشعري والجمالي المنبثق من أصالة الرؤيا الخلفية الإطار، التي ينطلق منها الشاعر، كما تبصم التجربة بِسِمَات الواقعية المزوجة بنسقية استعارية تفيض بتأويل توسّع المعنى وتكثفه، ذلك «أن الواقع يبدو في الفن أكثر غنًى من حقيقته الواقعة؛ لأن الفن لا يقف عند الواقع في معطياته الخارجية المباشرة، وإنما يتخطّى هذه المعطيات إلى إدراك جديد لها، فيبدو الواقع في صورة جديدة له: صورته الفنية، وهذه الصورة الفنية أكثر كمالًا

من (أصلها)؛ لأنها تَلُمُّ ما بَدَا مبعثَرًا من عناصر، وتوضح ما بَدَا غامضًا من مغزاه»[٧]. فالإبداع المتولّد من فورة التجربة، يروم إلى تحويل الواقع بكل حمولاته المختلفة، إلى لوحة فنية ذات غايات جمالية وفنية، تتلبس عمق هذا الواقع، وتحفز الذات على القبض على المتفلِّت من الكينونة الهاربة، بفعل شروخ الكون وتشظّي الكائن. وفي ضوء هذا، نقف على حقيقة تجربة سيف الرحبي، التي تنتمي إلى التجارب الشعرية التي عملت «على خرق القوانين الشعرية السائدة، وعملت على تجاوزها، منطلقةً في ذلك من تحطيم الحواجز، التي يمكن أن تواجه الشاعر في عملية الخلق الشعري، كما سعت، جادةً، ليس إلى إزاحة الأشكال الشعرية السابقة لها أو الموازية، وإنما فرض حضورها، باعتبارها الحضور الأكثر فعالية في هذا الظرف التاريخي، والأكثر تعبيرًا أيضًا عن الشرط الإنساني المتنامي، لا سيما في ظل التطورات الحضارية الراهنة، وما تُحدِثه من أثر على الإنسان بشكل عام»[٨].

هكذا يمكننا القول: إن الشاعر سيف الرحبي ينتمي إلى تجربة منفتحة على أفق شعري محطِّم لأغلال الشعرية العربية السائدة، هذه الأخيرة شهدت فتوحات جديدة ومتجددة؛ جراء الإبدالات التاريخية، والسياسية، الاجتماعية، والحضارية، فتوحات وغزوات تحديثية، أسهمت في توسيع جغرافيات الإبداع الشعري على خريطة الوطن العربي. هذه الجغرافيات لم تعد رهينة المشرق العربي، بقدر ما غدَت مؤسِّسَة لصوتها الإبداعي المتفرد، والمعبّر عن كينونتها الشعرية المتخلّقة من رحم إبداعية، تراهن على الخلق والتخطي، وهذا ما لمسْناه في تجارب عربية قادمة من الخليج العربي، لها تجربتها الشعرية المتحَّة من الذات، والمتماهية مع الكون، فاعلة، منفعلة، ومتفاعلة مع التطورات والمنعطفات، والأسئلة المطروحة داخل بنية مجتمعية، ما زالت مقيدة بأغلال بائدة، لم تعد تستجيب للحظة الحضارية والإنسانية، ومستجيبة لنداء الإبداع.

تمثل جماليات المأساوي في النسيج النصي:

لا غَرو في كون ديوان (حيث السحرة ينادون بعضهم بأسماء مستعارة) يمثل انعطافة في كتابة قصيدة النثر، التي تنصت لنبض الذات والكون، وتختار الإقامة في التأمل الذاتي، مشيئة وجودية، وقدرًا إبداعيًّا، الغاية منه فتح حوارية عميقة مع عالم يعيش على إيقاع جنائزية الخراب والتدمير، يحتفي بالموت بشتى

تمظهراته، وينبذ الحياة والجمال؛ لذلك فسيف الرحبي، وهو يؤسس لتجربة مكمنها المكابدات والمعاناة؛ نتيجةَ هذا الواقع الأليم والعقيم في القيم الإنسانية، كان هاجسُه البحثَ عن طرائق القول التي بِمُكْنِهَا احتواء الذات والعالم، مما حتّم على الذات توظيف متخيل مرفود من العمق المعرفي والفلسفي والوجودي، لصوغ نصية شعرية، تستعير أقنعة اللغة، للتعبير عمّا يكتنف الذات من هزّات عاطفية ونفسية، تزيد الوضع مفارقات وتشظيات، بِعِلَّة هذا النزيف الكوني والليل الغامر البسيطة، والخانق أحلام الذات، حيث فقدان الأمل عنوان اللحظة الحضارية، فمعالم الحياة في هذا الديوان منتفية ومغيبة، ما دام الموت لسان الحال الحاضر، والآتي يقول(٩):

كَانَ عَلَى الْقَتِيلِ أَنْ يُدَاوِيَ جِرَاحَهُ
قَبْلَ أَنْ يَمُوتَ
وَيَدْلُفَ الْآخِرَةَ مِنْ غَيْرِ نَزِيفٍ وَلَا دمَاءٍ
كَانَ عَلَى الصَّبَاحَاتِ أَنْ تَنْحَنِيَ أَمَامَ الْغَيْمِ
كَمَا انْحَنَتْ هَذِهِ الْأَخِيرَةَ
أَمَامَ قُبَّعَةِ مَايكُوفِيسْكِي
كَانَ عَلَى الذُّرَى وَالْمَنَافِي وَالنُّسُورِ
كَانَ عَلَى اللَّيْلِ أَنْ يَغْمُرَ الْبَسِيطَةَ
بِحُلْكَتِهِ الْحَنُونِ...

فالكينونة ناقصة؛ لارتباطها بحركة فعلية ماضوية، لذلك نجد الشاعر - بلغة تستبطن سخرية لاذعة- يقف موقفًا يكشف عن فظاعة عالم يعُجُّ بتراجيديا إنسانية، تؤرّخ وجع الإنسان المطوّق بمتاريس الموت، والمُسَيَّج بقضبان العدم، هذا الوجع الإنساني، يكتب سيرة حضارة منذورة للدم والخراب، وفي عمقه يُنَدّدُ بهذه المآلات التي آلت إليها البشريةُ، حتى إن الإنسان غَدَا بلا قيمة أمام هذا الغول العولماتي، الذي يلتهم كل شيء جميل وبهي في الوجود. ولَعَلَّ لمحة طفيفة للمعجم الشعري لهذا النص- التي يمكن أن نُعَمِّمَهَا على التجربة ككل- ستكشفُ حقيقة هذه المأساة الوجودية، التي تمر منها الإنسانية (القتيل، جراحه، يموت، نزيف، دماء، الليل، يضمحل، أشباح الغابرين، الظلال المنكسرة، العراء، أسلحة الإبادة،

الوردة الموشكة على الذبول...)، فمعالم الخطاب الشعري تنضح برؤيا قاتمة للوجود والحياة؛ لكون الملهاة الإنسانية أكبر من أن تحتويها اللغة. هذه الرؤيا السوداوية نابعةٌ من قلق وجودي، يساور الذات المحاطة بالهشاشة واللا معنى، بالعدمية واللا جدوى، لتبقى الكتابة وسيلة لإدانة واقع، تنتفي فيه كل أسباب الحياة الإنسانية، فمحنة الذات، تبرز بشكل واضح تجاه عالم مخنوق بالجثث والانتقام، الأوبئة والكراهية، الطفولة المغتصبة، وغربة واغتراب الإبداع في عولمة القبح والهجانة، يقول الشاعر(١٠):

عَنِ الْهَوَاءِ الْمَحْقُونِ بِالْوَبَاءِ وَالْكَرَاهِيَةِ
نَتَنَفَّسُهُ لَيْلَ نَهَارٍ
وَالْأَطْفَالِ الَّذِينَ يَبْحَثُونَ عَنِ الْمُسْتَقْبَلِ
فِي قَعْرِ الْقُمَامَةِ
عَنِ الشَّاعِرِ الَّذِي يَحْتَضِنُ مَخْطُطَهُ كَطِفْلٍ
نَجَا بِأُعْجُوبَةٍ مِنْ بَرَاثِنِ الْأَنْقَاضِ
وَالشَّاعِرِ الْأَعْمَى الَّذِي يَنْتَظِرُ الْفَجْرَ
فِي الْقَصِيدَةِ عَلَى ضَوْءِ شُمُوعٍ تَهْتَزُّ
عَلَى مَتْنِ سَفِينَةٍ جَانِحَةٍ
فِي خَيَالِهِ وَرُؤَاهُ؟...

فالنص ذو حمولة فجائعية، يحتفي بالكارثة التي تدْمَغ العالم والذات بِبَصْمة الحيرة والقلق، وتعرّي حقيقة الذات المتوترة التي تُجابِهُ هذا الخراب الروحي والوجودي، ومن ثم تغنّي نشيد العدم، وتؤثث الأفق بخيالات حالمة ورؤى، تبحث عن كوّة للخلاص من عَتَمات الوجود. وعليه، فسيف الرحبي يصوغ تجربة وفق تصور شعري ديْدنُهُ العناية بالكارثة، أو بما هو مأساوي؛ بُغيةَ تجاوزه، وتحقيق حياة الجمال والقيم، فالمتخيل الدلالي للتجربة يقاوم الموت واليباب بلغة تخترق المألوف، وتنسج خطابها الشعري، انطلاقًا من كون الذات عصبَ الكتابة الإبداعية، كما أنها (اللغة الشعرية) «تستوعب الجروح المعاصرة، والضيعة الوجودية، والفراغ المفضي، إلى حدود العدمية. لغة المعاناة الوجودية، وإجابة النداء الجوهري، والسفر في اتجاه الأعماق والمهاوي، تأسيسًا للجوهري في الذات والعالم، وما

بينهما من أرخبيلات وجزائر تظل دومًا بحاجة إلى غزو واكتشاف»[11] ، حيث تستطيع اللغة أن تخلق وتبدع العوالم، التي تحتاج إلى الاكتشاف والإبحار، هذه العوالم مرتبطة بالذات والعالم. وما نلاحظه بخصوص هذه التجربة الشعرية، هو استحواذ المعطى الخارجي، فالذات شبّه مغيبة على مستوى البنية السطحية، لكن لها حضور على مستوى البنية العميقة، من خلال الإفصاح عن موقفها المبطّن بين ثنايا العبارة، التي تَضيق أمام جبروت الخراب والأنقاض. وعلى هذه المتوالية التعبيرية، تستمر الرؤيا القاتمة والملتبسة تجاه الذات والكون في تأثيث العوالم الشعرية للتجربة.

يقول الشاعر معيدًا الاعتبار للذات لترى بعين البصيرة صَيرورة التحولات الاجتماعية، التي عاشتها في فضاء مصْر وفي غيرها من الفضاءات المحتفى بها في هذا المتن الشعري، راصدةً ومشكّلة تلك الإبدالات التي تجعل الذات الشاعرة في حالةِ توترٍ وصراعٍ مع الواقع[12]:

فِي هَذَا الْيَوْمِ الْعَاصِفِ
تَحْتَ سَمَاءِ الْقَاهِرَةِ
أَلْمَحُ الشَّبَحَ خَلْفَ الزُّجَاجِ
فِي شَارِعِ الزَّهْرَاءِ
كَانَ يَمْشِي بَطِيئًا مُتَثَاقِلا
كَأَنَّمَا الْأَرْضُ تَرْبُضُ عَلَى كَاهِلِهِ
كَأَنَّمَا الثَّقَلَانِ
وَحِيدًا فِي حُلْكَةِ الدُّرُوبِ
يَمْضِي نَحْوَ حَيِّ بُولَاق الْقَرِيبِ
الَّذِي سَيَصِلُهُ مُتَأَخِّرًا
وَرُبَّمَا لَنْ يَصِلَ
وَتَبْتَلِعُهُ هَاوِيَةُ الرِّيحِ...

فالزمن عاصف يكشف عن ثنائية القلق والتوتر، التي تتخبط فيها الذات، وهي ترصد في مشهدية تصويرية تَنِمُّ عن الحس التشكيلي، كآلية من آليات السرد المهيمنة في الخطاب الشعري للتجرِبة، إذ ترسم لوحة بديعة في القتامة واليأس لتحولات

الكائن في ظل تبدلات حضارية لم تعد تحفُل بالمعنى، بقدر ما تحوّل فيها هذا الكائنُ المديني إلى شبح، وبالتالي انتفاء الجانب الإنساني فيه، فالوحدة والظلمة والهاوية والجلبة والفراغ، تلك سمات الحياة المدينية، التي تنبذها الذات الحالمة بالسكينة، وتستجدي الذكريات بدون جدوى، فبنية العدمية تتخلل الخطاب الشعري، والحالة الشعورية تبرز استعارة الذات لكتابة مفتوحة على الاحتمالات؛ بُغيةَ تصوير مآلات البشرية في عالم المدينة، وحتى في الأمكنة الحميمة عند الشاعر.

فالحس الإنساني هو الحافز الذي يشحن الذات الشاعرة، عبر اللغة، لمقاومة الموت المستشري في الحياة، ويثوي هذا المحمول الشعري جوهر التشظي، الذي يُعَرّي تمزق الذات ومعاناته في أرض يباب، الشيء الذي يجعلها تلوذ بالذكريات كَوِجَاءٍ من الاندثار والاغتراب. وقد تحقق هذا عبّر متخيل ذاتي نابع من عمق الإحساس بهذا المصير المظلم والكارثي، الذي ينتظر البشرية، وما القاهرة إلا عنوان لمرحلة تاريخية وحضارية تتسم بمتغيرات رهيبة في العالم بأسره. والنص جمّاع محكيات الحياة المتبدلة والمتحولة في المدينة، مما يعكس أن الذات «تفتت نفسها عبر الكتابة، وتلخص كثافة الحياة، وعماء العالم، والأشياء التي ينظرون إليها بسخرية وتجديف في نص بلوري كثيف، نتيجة سرد شظايا الذات الذي يقرّبه من النثر القصصي المكثف، واللغة القائمة على التوتّر والمفارقة والاستعارة الصادمة، رغم المألوفية في شكل التعبير، وخرق العلاقات الطبيعية والدلالية بين الأشياء والكلمات»(١٣)، وما يميّز تجربة سيف الرحبي عن غيرها من التجارب الشعرية العمّانية والعربية، كونها تبني خطابها الشعري من خلال الانفتاح النصي، ونقصد به أن النصية الشعرية نصية مفتوحة على إواليات السرد، والحكي، والحوار، والتداعي، مما زاد التجربة ثراءً وغنًى بسردية ممزوجة بنفس حكائي لذات متشظية بمفارقات الواقع، وتحولاته الرهيبة، وبحثًا عما هو إنساني، كما منح التجربة عنفوانًا جماليًّا. و«بهذا البحث تصبح قضايا الإنسان وانشغالاته في العصر الراهن بتقلباته وتطوراته المذهلة، مادة الكتابة وروحها»(١٤). يقول الشاعر(١٥):

قَوْسُ قُزَحٍ نَاحِلٌ يَمْشِي عَلَى الأَرْضِ
مَوْجَةُ رَقْطَاءُ تَغْمُرُ الأَزْمِنَةَ
كُنْتَ تَسْرَحُ فِي الأَكَمَاتِ وَالغَابَاتِ الخَضْرَاءِ

الشَّدِيدَةِ الْخُضْرَةِ
حَتّى دَارَتِ الطَّبِيعَةُ دَوْرَتَهَا الْكُبْرَى
وَضَرَبَهَا زِلْزَالُ الْجَفَافِ...

فالذات الشاعرة تسرد لنا عبر آلية السرد والوصف، سيزيفية الإنسان في وجودٍ الشقاءُ مَيْسَمُهُ، والعذابُ سيرتُه، المحل والتيه، اليباب والعدم، والتمزق الباطنيّ في صور شعرية صادمة، مدهشة، ومربكة للذائقة الشعرية المتآلفة مع النمطية، حيث الرموز والاستعارات، وأَنسنة الأشياء تخط سيرة الألم والعذابات، التي تعيشها الإنسانية منذ البدايات، فقوس قزح كائن يمشي، والموجة رقطاء، والإرادة غير منقوصة الشتات، هي تجليات هذا التشظي والتمزقات، وهذا يتساوق مع الرؤيا التراجيديا، التي تشكّل المُحرِّكَ الأساس لهذه التجربة الشعرية، وطاقة تشحن الخطاب بالفرادة والابتداع، فرهان اللغة الاحتفاء مجازيًّا واستعاريًّا بحياة الذات، والعالَم في سياق حضاري مأزوم ومقلق، موشوم باللا استقرار، وهذا دليل على أن التجربة خلقت وأبدعت دوالها الشعرية الممتدة في المجهول واللا محدود، والخالقة للغة «تكشف حقائق عالم يتحول باستمرار، فتتجدد هي باستمرار أيضًا، من دون أن يرضى المبدع ولا يعجب به، وإنما يظل هناك هاجس الكشف والتجديد في الميدانين: الحياة والشعر»[١٦]. وهذا يدل على كون الذات الشاعرة تُراهن على تسريد العالم بلغة راصدة للتموجات النفسية، والهزات العاطفية الناجمة عن الشعور بالعبث المسيّج لإرادة الذات والعالم، لمعانقة قمر الهضاب الكائن الطبيعي الحارس ساحل (البستان)، والحافل بسيرة طفولة هاربة. يقول بسردية واصفة[١٧]:

«كُنْتُ أَرْقُبُ طُلُوعَ الْقَمَرِ مِنْ سَاحِلِ «الْبُسْتَانِ» بِتَعَرُّجَاتِ جِبَالِهِ الْمُسَنَّنَةِ. كَانَ بَدَأَ فِي الظُّهُورِ بِمَا يُشْبِهُ تَهَاوِي نَائِمٍ عَلَى سَفْحٍ، ثُمَّ كَشَتْلَةٍ تَتَفَتَّحُ تَدْرِيجِيًّا، لَا تَلْبَثُ أَنْ تَتَحَوَّلَ إِلَى غَابَةٍ عَائِمَةٍ فِي الْأُفُقِ... كُلَّمَا تَسْمُو بِي لَحْظَةُ تَفْكِيرٍ خَاطِفَةٌ نَحْوَ سَمَاءِ الرُّوحِ وَرِفْعَتِهَا اللَّا مَحْدُودِ، أُفَاجَأُ بِمَطَبٍّ أَوْ حُفْرَةٍ تَسْتَغْرِقُ وَقْتِي لِتَفَادِي السُّقُوطِ فِي غَيَاهِبِهَا الْمُوحِلَةِ...».

ما نلاحظه أن الذاتَ الشاعرة في حالة تأمل لعالم متحوِّل ومتغيِّر، وما احتفاؤه بالمكان، هو في صُلْبِه، إلا محاولة لاستعادة المنفلت من هذه الذاكرة المعرَّضة

للانقراض، بفعل عوامل الزمن الوجودي، فـ«للأمكنة نكهة لا يستطيع العلم والتكنولوجيا أن يعوّ ضاها عند الشعوب، كذلك ثمة نكهة للمكان في النص الشعري، لا تتناقض مع ديمومة الشعر، إنها ليست حالة تاريخية... إنها تقاطع مع التجربة والمعاناة»[١٨]، ذلك أن الذات تكابد حالة التمزق والتشظي، جراء ما تتعرض له حياة الطفولة من مَحْقٍ ناجم عن التحولات الحضارية، التي يرصدها الشاعر بعين ثاقبة ومتبصِّرة، في مشهدية تصويرية تثير الدهشة والاستغراب، وتدفع إلى مطاردة المنفلت من الذات والعالم، مما يعبّد الطريق إلى البَوح والحُلم، كزاد عاطفي للشاعر في رحلته السيزيفية، ما دام الأفق غابة تزيد الإحساس بعبث الحياة، وقتامة الوجود، ويعمّق المأساة الداخلية لذات مُسيَّجة بالخوف والعبثية والغثيان، الكآبة والوَحشة، هذه الذات المنشغلة بكائنات الوجود المهدَّدة في وجودها. فـ«ساحل البستان» ما هو إلا عودة إلى صفاء السريرة، ومنبع الأمن الروحي، أو لِنَقُل هروبًا من واقع الراهن التاريخي والحضاري المأزوم، بفعل القتل والتدمير، والرؤوس المقطوعة، والحطام، والمكيفات الناعقة، والفراغ... فهذه المفاتيح الدلالية تعبير عن اللا عقلانية التي غَدَتْ متحكّمةً في مصير الإنسانية، وتكشف عن السأم الذاتي تجاه ما يعْتور العالم من مظاهر الموت وغياب الحس الإنساني والجمالي، وإذا «كان مجال القول الشعري، يتمحور حول الذات، فإن انوجادها في محيط اجتماعي وكوني، يجعلها دائمة الانفلات والانفتاح، تبعًا للعلاقات التي تربطها بالوجود الخارجي: نفسيًّا، واجتماعيًّا، وسياسيًّا، وفنيًّا. ويكفل هذا المعطى الخارج نصي انفتاح الكتابة على الحياة، بما يبدو فيها اعتياديًا وغير اعتيادي، وَفق طبيعة التجربة، ودرجة انغراسها في الواقع الاجتماعي والتاريخي المغاير حتى لما سلف من ظروف وشروط حياتية»[١٩]، فإن هذه الذات المتأملة والمتدبرة ببصيرة العارف، والمتماهية مع هذا الوضع المأساوي، تجنح إلى التعبير الغرائبي الذي هو سمة من سمات السرد، إذ الذات الشاعرة عبر آلية التصوير المشهدي، قدمت عوالم شعرية تزخر بغرابة جمالية وفنية، تثير الدهشة والهزات الباطنية؛ نظرًا لفظاعة الوجود. يقول الشاعر[٢٠]:

فِي المَقْهَى المُحَاذِي
لِسِكَّةِ الحَدِيدِ النَّافِرَةِ

كَأَعْنَاقِ أَحْصِنَةٍ هَرِمَةٍ فِي بَيْدَاءَ
قِطَارَاتُ الْهَبَاءِ
بِصَفِيرِهَا الَّذِي لَا يَفْتَأُ يُلَاحِقُنِي
مُنْذُ الزَّمَانِ الْأَوَّلِ لِلْخَلِيقَةِ
وَلَا يَنْضُبُ لَهُ مَعِين
تَجْلِسِينَ كُلَّ مَسَاءٍ
فِي الْمَدِينَةِ الْمُثْقَلَةِ
مُحَدِّقَةً فِي الدُّخَانِ وَالْفَرَاغِ...

فالملفوظ الشعري يمنح إمكانية التأمل في هذه اللوحة المشهدية المرسومة بريشة السخرية والغرائبية، فالذات تعيش حالة شعورية موصوفة بالتَّبَرُّم والضِّيق، بفعل مدنية معالمها: هرمة، قاحلة، ملوثة وفارغة، مما يزكّي الطرح الكارثي والمأساوي، الذي تجسَّد عبْر لغة مفارقة وخارقة للعرف التركيبي والدلالي للعبارة، حيث تكتسب دلالات مفتوحة على تأويل متعددة داخل سياقها، وكذلك الآخر المحال عليه بـ«تجلسين» أي: المرأة، فهي الأخرى تعيش حالة استلاب حضاري، حيث الفراغ والدخان لسان حال اللحظة الحضارية. ومن ثم، فالذات الشاعرة في حالة صراع وصدام مع هذا العالم؛ لكن تبقى المرأة الملاذ الذي يخفف عنها هذا العَنَت الحضاري، الذي توجد تحت نَيْرِه البشرية، وتأسيسًا على ذلك، تبقى التجربة والمكابدة الوجودية، التي تخلق كتابةً شعريةً ذاتَ فعالية إنسانية، هي المادة الأولى للشعر، ومهووسة بشكل عميق بكائنات العالم، ومسكونة بالذات في تعالقها مع المرجع الواقعي، الأسطوري، الخرافي، والتاريخي. وعليه، فهي تجربة يشكل المكان فضاء الحنين واللوعة، كما تعتمد على إبراز المشاعر الجمالية، مما يولّد جمالية المأساوي والتراجيدي، ويكمن هذا في الاتكاء على التخييل الغرائبي لخلق عوالم عجائبية، لا عقلانية، ولا منطقية، يقول(٢١):

هَذِهِ النَّسْمَةُ الْمُفَاجِئَةُ
مِنْ أَيْنَ أَتَتْ وَغَمَرَتْنِي بِحَنَانِهَا الْوَارِف
مِنْ أَيِّ سَمَاءٍ بَعَثَتْهَا الْآلِهَةُ
لِتَحُطَّ كَسِرْبِ يَمَامٍ بَرِّيٍّ فَوْقَ سَهْلٍ أَخْضَر؟

مِنْ أَيِّ جَنَاحِ طَائِرٍ يَعْبُرُ المُحِيطَ؟
ابْتِسَامَتُكَ الَّتِي تَنْشُرُ بَهْجَةَ الرُّوحِ وَالمُغَامَرَةِ...

فالشكل التعبيري كان عبارة عن أسلوب استفهامي إنكاري، للإفصاح عمّا يعتري الذات من استغراب تجاه حياة منذورة لأجيالٍ فارَّة من ظلم الطبيعة، والقهر، وجبروت الجَور والاستعباد، التي يدل عليها معجم شعري طافح بمأساوية الإنسان (جبروت الظهيرة، فيالق الإبادة، عراق العباسيين، قرطاجنة هنيبل، يمن الحميريين، أباطرة العدم...)، وبغنائية شعرية تمجّد الكارثة ممّا ميّز «التشكيل الفني للصورة الشعرية في جُل نصوص الشاعر، وهو ينطوي على تقنيات المفارقة الشعرية، التي لم تكن سوى محصلة طبيعية للعب على أفق انتظار القارئ، والسعي إلى خلخلته، وهو ما أثمر عن تحقق جملة من الانزياحات الفنية المعبرة»[٢٢].

التجربة الشعرية للشاعر سيف الرحبي، ترسم ملامح تجديدية في نصية شعرية جانحة نحو نَثْرَنَة عالم التمزق والتشظي بشعرية الكارثة، وَفق زاوية كتابية تحتفي بتراجيديا الإنسان، وتنشد الخلاص من أغلال سأم يقيّد الذات والعالم، تنتصر لرؤية ذاتية وجودية منذورة للاحتفاء بما هو كارثي ومأساوي فظيع، على اعتبار أن الوجود الإنساني في حقيقته سبب الألم والنفور، وهذا أيضًا يعبّر عن الرفض التام للاستلاب الحضاري المتجسِّد في المدينة، فما استخلصناه من خلال هذه القراءة المتواضعة للمتن الشعري، هو أن الشاعر يصوِّر العالم المديني في صورة كارثية، فالحس الإنساني منعدم فيه، فهي اللوحة الفارغة، والصحراء التي تنتفي فيها الحياة، فالموت العنوانُ العريض لمدينة سيف الرحبي، وللمكان بصفة عامة، وهذا يكشف عن موقف وجودي من المدنية، التي تدل في العمق على الغابوية / الحيوانية/ التوحش، كما يعمّق هذا الموقف الشعور بالعبث، وبعجز الفعل الإنساني أمام جبروت العدم، الذي أصبح السائد والمهيمن في الوجود. يقول الشاعر[٢٣]:

هَا أَنْتَ تَقِفُ الآنَ حَائِرًا
مُرْتَبِكًا وَفَارِغًا
أَمَامَ لَوْحَتِكَ الفَارِغَةِ
أَمَامَ لَوْحَةِ المَدِينَةِ
بِشَيَاطِينِهَا وَمَلَائِكَتِهَا الأَقْدَمِينَ

أَمَامَ هَذِهِ الصَّحْرَاء
بِمِعْرَاجِ ضَجِيجِهَا الْقَانِي
يَدْلُفُ رَأْسَكَ
مِرْجَلُ فَضَاءٍ تَحْتَضِرُ فِيهِ الْكَوَاكِبُ
قَبْلَ اضْمِحْلَالِهَا الْأَخِيرِ...

فَبَيْنَ الوقوف والانقراض نجد الذات الشاعرة، بتلوينات تعبيرية مَكْمَنُهَا المفارقة والغرائبية، ترسم لوحة قاتمة لمدينة أحشاؤُها المبعثرة ومصارين جوفها متعرّجة، وقحة، عنوانها الموت، الهاوية، الغرائزُ، الفضائح، الحلكة، الحاضنة لبهجة الخراب. من هنا «يتجلى البعد المكاني (الفيزيقي) من خلال مكوناته المادية وأشيائه، على نحو ضاغط، يورّث الشخصيةَ الإحساسَ بالضيق والحصار، أما بعده الزمني فيتجه، كما هي العادة، بنصوص الشاعر، نحو الإعلاء من ملامح السلبية المعمقة من مشاعر الضيق والحصار»(٢٤)، ومن هنا تأتي قيمة المكان في بنية النص الشعري، ليحمل مداليل متعددة، فهو المدينة بأوصابها واغترابها وفراغها، وبحضارتها المتوحشة، وهو الصحراء المقفرة، وهو مربط الذاكرة الفردية والجمعية، وأيضًا هو التاريخ والهُوية، فالتعدد المكاني والاحتفاء به، بهذه الصورة المظلمة الحالكة، ينسجم مع رؤية الشاعر، التي تعتبر المكان له امتدادات غير منفصلة عن التحولات الحضارية، والتي تؤثر في الإنسان والمكان، ولها مفعولها السلبي على الزمن النفسي للذات في علاقتها بالعالم. ولعل الموقف السلبي تجاه الفضاءات، مصدرُه الشعور بالاغتراب القسري، وبالتهديد الذي تواجهه الكينونة، وتعبير عن مقاومة مدنية موبوءة بأمراض حضارية أفقدت الإنسان آدميته، وفَرضت عليه قيمًا بعيدة كل البعد عمّا هو إنساني وكوني، غير أن المسكوت عنه هو الصراع الأبدي الذي تكنُّه الذات الشاعرة لكل ما هو مديني، ذلك أن المدينة مقترنة بالفقدان والغُربة، وهذا ما يكشف توتر اللغة داخل المتن الشعري، عبر معجم شعري طافح بألفاظ تؤكد المنحى التوتري للتجربة. وهذا ما يجعلنا وسم هذه التجربة بكونها تنمّي «الحس الإنساني لدى الفرد، ومن بعد لدى الجماعة ذاتها، كما يسمح منظور التحديث في القصيدة باستيعاب اللغة اليومية والشخصيات والمواقف دون سلطة مسبقة لنموذج محدد»(٢٥). إن الملحمية والدرامية اللتين يستقي منهما الشاعر العمق الجمالي والفني، ناجمتان عن توظيف أساليب سردية، ذكرنا بعضها سابقًا؛ لكن يمكننا أن

نشير إلى الاهتمام بالحوار الذي عبّره نكتشف المواقف، ثم الاحتفاء بالشخصيات والأمكنة، ومن أمثلة الحوار ندرج هذا النموذج الشعري. يقول الشاعر(٢٦):

أَسْمَعُهُمْ يُنَادُونَنِي بِاسْمِي الْمُسْتَعَارِ
أَنْ اغْرُبْ عَنْ وَجْهِنَا
لَسْتَ منَّا وَلَسْنَا منْكَ
وَقَدْ نَادَيْتُهُمْ قَبْلَ ذَلِكَ
أَمْوَاتًا وَأَحْيَاء
أَنْ اغْرُبُوا عن..
لَكِنَّهُمْ ظَلُّوا يُحَدِّقُونَ فِي جُثَّتِي...

نعثر عن الذات، وهي في حالة شعورية صدامية، بين عالَمين متناقضين، عالم الحقيقة بما يشهده من وقائع تزيد التوتر بين الذات والعالم، إذ الخارج النصي يرزح تحت سطوة الرمل والأوثان، النحيب والتهشيم والارتطام، فضلات البشر والإبادة مطوقة بأزمنة القحط واللعنة الأزلية والموت، وعالم الخرافة المليء باللا معقول، ومن ثم تزداد المفارقة والغرائبية كملمح من ملامح تجربةٍ، تؤسس لخطاب شعري يحتفي بالكارثة، وتستند على المأساوي لتأثيث العوالم الشعرية، وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على المنطلق الفلسفي والوجودي، الذي يعضد متن هذه التجربة الكامن في فتح قنوات؛ للتأمل في المصير الذاتي، والمصير الجماعي؛ للانفلات من هذا العقم الحضاري، الذي يمثل البؤرة المولّدة لـ«قصيدة تذهب إلى «النثر» فإنها تستثمر طاقات النثر، وأهمها (السرد)، الذي أصبح آلية جمالية مناسبة لحوار الذات مع نفسها، ومع العالم، فالحكي والوصف، وتعدد الشخصيات والرواة، يخلق شكلًا مفتوحًا عميقا يتأبّى على الثبات والسكون، يخلق نصًّا تراكميًّا يوازي تشظي الذات وانكساراتها -وهذه من سمات «قصيدة النثر»- أما القصيدة القارة بحدودها القديمة، فلم تعد اجترارًا للغنائيات المريضة، التي استهلكتها الرومانسية في لحظات ما مختلفة، كما أن النثر يمنح القصيدة سيولته وتدفقه، وقدرةً على الخروج، واجتياز الحواجز القارّة في الشكل الموروث/ الوزن والقافية»(٢٧) هذا من جهة. ومن جهة أخرى، لا ننسى آلية التداعي، التي تعتمد على الذاكرة باعتبارها خزانًا ملهمًا للذات الشاعرة، لصوغ عالم شعري، يؤسس وجوده من تقنية التذكّر

المستند على ما هو حلمي، أو ما هو طفولي؛ لأن «الحاجات الروحية هي المتحكمة في ممارسة الكتابة الأدبية، التي تتخطى مع الرومانسية محاكاة الواقع إلى ما وراءه، وتقتحم عوالم النفس وأقاليمها الخفية؛ لاستكشاف توقها الأزلي نحو الاتحاد بالوجود في تجلياته، وظهوراته المتجددة. إن الشعر، بهذا المعنى، معرفة وجودية، وكشفٌ عن مجاهل الذات والكون، على حد سواء»[٢٨]. يقول الشاعر[٢٩]:

أَيْنَ ذَاكَ الْحِمَارُ الَّذِي كُنْتَ تَقُودُهُ
مُهَلِّلًا شَاحِبًا مَعَ طَلْعَةِ كُلِّ صَبَاح
يُبَعْثِرُ الْحَصَى فِي سَيْرِهِ كَمُفْرَدَاتٍ رَهِيفَة
وَيُغْرِقُ جَسَدَهُ فِي الْمَاءِ حَتَّى الْمُنْتَصَفِ، فَارِدًا
أُذُنَيْهِ، مُحَدِّقًا فِي الْأُفُق
وَعَقَائِقُ خَضْرَاءُ تَمْلَأُ الْمَكَان...

ويقولُ أيضًا[٣٠]:

هَا أَنْتَ أَيُّهَا الْغَرِيبُ
قَدْ عُدْتَ إِلَى مَرَابِعِ الطُّفُولَة
بَعْدَ أَنْ وَصَلْتَ أَطْرَافَ النَّهَار
بِآنَاءِ اللَّيْل
حَالِمًا بِالْعَوْدَة
بِعِنَاقِ النَّجْمِ الْمُضِيءِ عَلَى شُرْفَةِ الطِّين
وَالنَّخْلَةِ الَّتِي زَرَعَتْهَا الْيَدُ الْمُبَارَكَةُ لِلْمَلَاك...

إن الذات الشاعرة، أمام هذا الانحسار الوجودي إنسانيًّا وحضاريًّا، تعود عبْر آلية التذكر، أو التداعي الحر، إلى الاحتماء بذاكرة الطفولة، وبالحلم، للقبض على كينونة مفتقدة وسط صرح حضارة آيل للانهيار، ومزيَّف الملامح والمعالم؛ لكن هذه الآلية أعطت للذات إمكانية الرحيل عبْرَ مساربِ التاريخِ الفردي والجماعي، مقتفية آثار طفولة هاربة ومنفلتة، الشيء الذي مكّن التجربة من فتح منافذ سردية مؤكدّة «المنحى النثري في خطابه الشعري؛ ولكن بكيفيات خاصة أولًا، ولترسيخ ملامح وسمات تمركز شديد في أسلوبه ورؤياه»[٣١]. فالشعور بالفقد والوحشة والعُزلة، كان الحافز الأساس للُّجوء إلى فعل التذكر، كسلاح روحي لمجابهة حضارة متكلِّسة

ومتحجِّرة، ولَعَلَّ تساؤله في المقطع الأول، دليلٌ على حدّة المعاناة، التي تعانيها الذات، وهي تعايش واقعًا متحوّلًا نحوَ الأسوأ، وتُفْتَقَد فيه القيم. والاحتماء بالطفولة ما هو إلا وسيلة دفاعية للحفاظ على الكينونة من التلاشي والاضمحلال، فالنص الشعري يحتفي بالذاكرة كتاريخ فردي وجماعي، بإيقاعية ذاتية مفجوعة، وبغنائية مجروحة تكشف عنها طبيعة اللغة الموظفة، لغة كليمة المفردات (الخواء، الظلام، انكسارات، التائه، لعنة، عبثية، براكين الدم، الثُكل، الطوفان، الحتف المحيق، المذبحة، شاحبة، الغبار، جراحاتها، الجحيم، الخسّة، النفي، الإعدام...) مفردات شعرية ترسِّخ مأساوية الكائن وتراجيديا الواقع «المصاحب للذات في سفرها، وهي محمّلة بأوزار زمن الجدب وليل العالم ... الذي ينادي على الدوّار والعمى»[٣٢]، الذي يجعل الذات تشعر بالتبرّم من حضارةٍ نقيضة الحياة والكون. وبآلية السخرية المفارقة للمألوف، يسرد مصير نخلة نجران، التي تعرّضت للاقتلاع من رَحم الأرض، وفي هذا إشارة لبيبةٌ إلى أن مصير الذات، يشبه مصير هذه النخلة التي تَأَنْسَنَتْ، ممّا يعرّي توتُّر الذات تجاه ما يجري، فنخلة نجران المقدّسة غَدَتْ في العالم المديني مدنّسة، ولا قيمة لها، لذلك فهي تمتطي الحلم وسيلةً للهروب، ومن ثم، فهذا الوضع هو سيرة الذات في ارتباطها بهذا العالم المتوحش. يقول[٣٣]:

النَّخْلَةُ الْوَحِيدَةُ أَمَامَ الْبَيْت
تُحِيطُ بِهَا غَابَةُ أَشْجَارٍ غَرِيبَةٍ
جُلِبَتْ مِنْ خَارِجِ الْمَكَان
تَحْلُمُ بِعَائِلَةِ النَّخْلِ وَالْجُذُور
بِالْأَطْفَالِ وَالْخِرَافِ السَّارِحَة
بَيْنَ الْجَدَاوِلِ وَالنُّجُوم...

فالنخلة قرينة الشاعر، بل يمكن القول: إن تاريخه من تاريخها، ذكرياته من ذكرياتها، وجعه من وجعها، مصيره من مصيرها، وفي هذا توحّدٌ وتماهٍ بين الذات والطبيعة، هذه تصبح بطاقة هوية الذات، على اعتبار أن الفضاء الرحم للذات، هو الصحراء، بامتداداتها الوجودية، وهذا دليل على عمق الانتماء الذي تعلن عنه الذات في مجابهة عالم متجبّر، متعهّر، فالمجال الحسّي لهذه المشهدية يُوحي بالوحدة والغربة، لكنه ينطوي على موقف ينبذ هذا الواقع المزيف والمتشظي،

فدراميةُ الصورة تعمّقُ من مأساوية الواقع، وعذابات الذات، وتؤسس «لمعالم شعرية تتخذ من البنية الدرامية مجالًا حيويًا لتشكيل مداها، وتحويل المنظومة المعرفية، التي يزجُّها في متن المادة الشعرية، والتي تصبح بنية فنية جديدة، يدفعها إلى مخيلة السرد الدرامي للذات، والموضوع، والتاريخ، الذي يحوّل أحداثه إلى مرآة فيها سيرورة وجوده»[٣٤].

ما يمكن أن نقرّه هو أن المكان لعب دورًا في تأثيث عوالم التجربة، باعتباره شكّل دافعًا للتذكر والعبور تاريخيًّا، من خلال الوقوف على محطات مهمة من تاريخ عمّان كفضاء حاضن لهذه الأمكنة (الأرض، الصحراء، الجبل، البحر...)، والشاعر لم يوظّف المكان بدلالته التأريخية، وإنما استطاع خلق تاريخ جديد يكتب أثر التجربة. فـ«الشاعر -إذن- يقترب من الواقع، ويبتعد عنه، يندمج فيه؛ ولكنه ما يلبث أن ينفلت منه، يعيه؛ ولكنه يعود، فينفيه. وعندما يجد نفسه وحيدًا، يمضي؛ لكي يخلق واقعًا جديدًا، هو أشبه شيء بالحلم أو بالرؤيا. والقصيدة التي يكتبها الشاعر، هي تجسيد لهذه الرؤيا»[٣٥]. وفي ظل الرؤية الكارثية، التي تشكّل حياة التجربة الشعرية، وصيرورتها، وفي صورة شعرية تبين الانفعال العاطفي للذات، وهي تخُضُّها مشاعر الحنين المشوب بالألم الداخلي، يقول[٣٦]:

رُبّمَا رَاوَدَتْهُ إِشْرَاقَةُ الْحَنِين
إِلَى مَاضِي الْأَرْيَافِ الّذِي وَلّى
رُبّمَا اضْمَحَلّتْ تِلْكَ الرَّغْبَةُ الْمُلْهِمَة
وَصَارَ ذِكْرَى عَابِرَة
فِي كِتَابِ الطّبِيعَةِ وَالْحَيَوان...

فخلاص الذات من عالم تَسود فيه الجلبة، وتَغيب الحرية المكنّى عليها بـ(هديل اليمام المنطفئ) والتلوث الروحي والجسدي، الذي يَسِمُ المكان المديني، يكمن في الحنين إلى عالم الريف، الذي يحيل على السكينة والحرية، والإحساس بالكينونة في أبهى تجلّياتها. هذا الأمر يعبّر عن موقف فكري واجتماعي، تكشف عنه الذات تجاه العالم، وبالتالي فـ«إن الشاعر وهو ينغمس في هدأة المكان، يرهف السمع، ويطّبق الجفن، فتتسلل إلى أعماقه أصداء الماضي، موشومة أحاديثها الغامضة ولغتها الغريبة»[٣٧]، فالذات التي تتكئُ على ساعد الخسارة في صحراء، تخبئ

حتفها الرهيب، تبقى ترقُّب العالم برؤية النسر، دلالة على إرادة الذات في مقاومة هذا الزحف المديني الناجم عن ثروة البترول، فالشاعر لا يملك سوى الكتابة؛ للحدِّ من هذا السأم الحضاري، فإذا كانت الرؤيا اتسعت، فالعبارة مصابة بالاختناق، واللغة عقيم بيان على أن الذات وصلت أوج الغثيان لتبصقَه في وجه وجود مظلم، وتعبير عن بنية السقوط الملازمة لسيرورة الذات في كوْنٍ زحفت عليه مدنية متوحشة. يقول الشاعر[٣٨]:

الْعِبَارَةُ تَخْتَنِق
اللُّغَةُ عَقيم
الضّفَادعُ تُرْسِلُ نِدَاءَ اسْتِغَاثَة
في لَيْلِ الْعَالَم الْبَهِيم
وَالْمُدُنُ غَارَتْ في مَوَاقِعِهَا
مُرْتَشِفَةً لُعَابَ كَأْسِهَا الأَخِير...

فالملفوظ الشعري يُبرز حقيقة الرؤيا المأساوية المتحكّمة في بنية الخطاب، الذي تؤسسه التجربة الشعرية للذات، وهي رؤيا «تحمل في جذورها تناقضاتها الحادة العميقة، وتناقضات العالم الذي تبلورت فيه»[٣٩]، مما أدى إلى تعميق الحس المأساوي والتراجيدي، والتعبير عن خَيبة الفعل الإنساني في عالم تهيمن في اللا قيم واللا معنى.

خصائص القول الشعري:

تعدّ اللغةُ الوسيلةَ التي يستغلها الإنسان للتعبير عن حاجياته النفسية والفكرية والعاطفية، وعن الأحلام واللا وعي؛ بل يمكن اعتبارها الوعاءَ الحاضن للمشاعر النفسية والتصورات الفكرية، ولا يمكن وصفها بكونها أداة لنقل دلالات معينة، بقدر ما هي حمّالة لإيحاءات وإشارات تنتج المعنى وتُنَمِّيه، وهذا ما يحقق للنص بُعده الجمالي والفني، ذلك أن «اللغة في الشعر، ليست إناء لنقل الأفكار كما الشأن في العلم والنثر بعامة، اللغة الشعرية نسيج خصوصي من الكلام، أو بنية خاصة تنصهر فيها الكلمات والأفكار، والمشاعر والرؤى، في حدس واحد، ودفق واحد»[٤٠]، ومن هذا المنطلق يمكن القول: إن الشاعر سيف الرحبي، قد وظّف لغة شعرية موسومة بسمات ترميزية إيحائية، مستمَدّة من روحها، خالقًا لغته المنبثقة

من إحساسه بأهميتها داخل نسيج الخطاب الشعري، أي: في بناء العوالم النصية، وتَحقق ذلك عبر التشكيل اللغوي الخاضع لنسق تعبيري مكثف للفظ، وموسّع للدلالة، وعليه، فنحن أمام لغة محمّلة بدلالات متعددة، وذات إيحاءات مُوغلة في التشفير، أي: أن لغة الشعر تحمل كينونتها المعنوية في ذاتها، وبالتالي ما نشعر به ونحن نقرأ ديوانه، هو الشعور بوجود عَلاقة خفية، تربط الشاعر بمفردات اللغة؛ لكونه صانعها وناسجها، فسيف الرحبي يبدع لغته الشعرية بأسلوب لغوي في بنية تركيبية وتشكيلية متميزة، تبرز قدرة الشاعر على شحن كلماته بِطاقات روحية، نابعة من رحم المكابدة الإبداعية، والانشغال الهادئ بتجربة شعرية، تؤسس لمشروعية إبداعية متفرّدة. والمتأمل في لغة المتن الشعري لتجربة سيف الرحبي، لا بد أن يَخلُص إلى أنها ذات مسْحَة تجديدية وتحديثية، مبدِعة أفقها الشعري المتحول والمتغير كاستجابة حتمية للإبدالات الاجتماعية، والثقافية، والتاريخية، والسياسية، كما تبدو لغة بسيطة، مألوفة؛ لكنها صادمة، مدهشة، مربكة، فاتنة على المستوى التركيبي؛ مما يزيد التجربة أصالة وحداثة، يقول[٤١]:

الْقَمِيصُ الْأَسْوَدُ الْمُعَلّقُ
يُشْبِهُ بَاشِقًا تَخَلّتْ عَنْهُ الْعَاصِفَة
وَظَلَّ يَسْقُطُ بَيْنَ نَجْمَةٍ وَحَبْلِ غَسِيل
مُهَرِّجًا في حَلَبَةِ سِيرْك
وَالْجَوَارِبُ:
أَلْسِنَةٌ تَتَدَلّى مِنْ رؤُوسٍ مَقْطُوعَة...

ثمة تفعيل مغاير لأداء اللغة، ينبئ بما يتخلّق من رحم المعرفة الشعرية الناجمة من الإدراك الواعي للعوالم الخارجية، هذا الإدراك لا يتحقق إلا بتوحد وذوبان الذات الشاعرة بالأشياء وفيها، ولا يعني هذا انفصال المعرفة الشعرية عن المعارف الأخرى؛ بل إن عملية التأثر والتأثير قائمة، وبوساطتها يتم الكشف عن العلاقات الخفية المتوارية داخل بنية النص الشعري، التي تتألف من النسيج المشكّل من الحرف، والكلمة، والجملة، والمقطع، والقصيدة، والعمل على إضاءة غوامض العالم، ولعل هذا ما نلمسه في هذا المقطع الشعري، ذلك أن المعجم الشعري يتشكل من مفردات بسيطة في الظاهر، غنية في العمق (القميص، الأسود، الباشق، العاصفة، نخل،

حبل غسيل، مهرجًا، حلبة السيرك، الجوارب...)، مما يوحي بأن الشاعر يستقي لغته من مغرف اليومي والمتداول؛ لكن الجمل الشعرية التي تشكّلها هذه المفردات ذات جمالية فنية، تحققت عبر التركيب أو النظم بلغة الجرجاني، ليغدو التأليف صانع شعرية هذا المقطع، هكذا فاللغة الموظفة محمّلة بدلالات مختلفة، وذات صفات إشارية؛ بل يمكننا القول: إن لغة تعتمد الرمز كمقوم من مقومات شعرية التجربة، هكذا يغدو القميص الأسود مُهَرّجًا في حلبة السيرك، والجوارب ألسنة، الشيء الذي يُحدث هزة مفاجئة في وعي ذائقة المتلقي، ويشوّش عليه مداركه، وفي هذا تخييب لأفق الانتظار لديه، ومن ثم «فالشعر -إذن- لغة، واللغة لا تكون إلا إشارية. وكل شعر لم تتحول فيه اللغة إلى هذه الإشارية، ليس شعرًا، ولكن الصفة الإشارية هذه، ليست من النوع الذي اصطلح عليه الناس، يحمل رمزًا محددًا في أفهامهم، بل هي من اللون الذي يتغير مع معاناة الشعراء وتجاربهم المختلفة، فيتفجّر معناه الشعري مع كل معاناة جديدة، أو مع كل تجربة عاشها الشاعر في لحظة ما»[٤٢]، فاللغة الإشارية / الترميزية، لا تتحقق إلا بفعل المُروق عن السائد على مستوى بنية الجملة الشعرية، بمعنى: على الشاعر خرق المتداول والمألوف، من خلال الاستعمال الخاص للموروث اللغوي، وهذا ما لمسناه في هذه التجربة، فالشاعر سيف الرحبي خالق لغته «وفق ما يمليه الإحساس لا المنطق، وهذا ما يمنحها حرية في التحرك؛ بحثًا عن ظلال دلالية أخرى...»[٤٣]، وفي هذا السياق، يقول الشاعر[٤٤]:

كَانَ عَلَى رَشْفَةِ الشَّاي أَنْ تَعْبُرَ
طَرِيقًا وَعِرًا أَوْ طَوِيلا
كَيْ تَصِلَ إِلَى الْفَمِ...

فاللغة في هذا المقطع الشعري، شفافة سهلة وواضحة، لا تتطلب استدعاء كل الموروث، غير أنها لغة تختزل تاريخ صناعة الشاي، حتى يغدوَ رشفة في الأفواه بكلمات رشيقة المعنى، لها ظلال مجازية موحية، تحفز المخيلة إلى تصوير رحلة الشاي وهي تقطع المسافات الوعرة والطويلة، الشيء الذي يدفعنا إلى القول: إنها لغة الاختصار المجازي -إن صح التعبير-. هذا من جهة، ومن جهة أخرى، فالشاعر لا يكتفي بالاحتفاء باللغة القريبة من التداول اليومي ذات الحمولات العميقة دلاليًّا وتيماتيًّا. إن لغة الانزياح هي السائدة والمطرزة للخطاب الشعري في

هذه التجربة، مما يزكّي شعرية الديوان، ويضفي عليه سمات الخلق والتجديد، إذ اقتحم بِنًى تعبيرية تعتمد على المفارقة المحدثة صدوعًا وشروخًا في ذاكرة الذائقة الشعرية لدى القارئ، يقول[٤٥]:

يَنْتَحِبُ الْجَبَلُ
مِنْ هَوْلِ الْفَقْدِ
وَرُبَّمَا مِنْ أَشْيَاء
لا يُدْرِكُهَا الْبَشَرُ الْعَادِيُونَ
بَيْنِي وَبَيْنَك أَيَّتُهَا الْجِبَالُ الْخَوَالِدُ
مِيثَاقُ وِلادَةٍ وَمَوْت...

فاللغة الانزياحية هنا «ليست التعبير الأمين عن عالم غير عادي، وإنما هي التعبير غير العادي عن عالم عادي»[٤٦]، بعبارة أخرى: تحويل العالم المألوف إلى عالم غير مألوف، مما يحدث نوعًا من الارتباك الجمالي -إن صح القول- وهذا ما تحقق في المقطع الشعري السالف، إذ الجبل ينتحب، ونحن نعرف أن النحيب صفة إنسانية؛ لكن الشاعر ألصقها بالجبل الشيء الجامد، متجاوزًا بذلك المألوف في بنية الجملة الشعرية، وهذا تبيان أن «الإحساس بالمأساة عميق، والكشف عن هذا الإحساس باللغة أعمق، والشاعر بهذا الإحساس المأساوي والكشف عنه بهذه اللغة، من العناصر التي رفعت الشاعر إلى مقام الشعراء الإنسانيين»[٤٧]، هذا الإحساس المأساوي ينسجم مع التصور الرؤياوي للكتابة الشعرية لدى الشاعر، ولخلق عالم مرموز ومُوحٍ يبحث عن معنى المعنى، كما قال عبدالقاهر الجرجاني، وعليه تعامَلَ الشاعر مع اللغة بطريقة جرّدتها من دلالتها الحقيقية إلى دلالتها المجازية، محققًا شعريته التي «تقاس باكتناز تجربته، ومديات تحوله وقدرته على خلق عالم جمالي، قادر أن يفجّر في الروح مسارب حافلة بالإثارة والإدهاش»[٤٨]، يقول الشاعر[٤٩]:

النَّجْمَةُ الْمَحْمُولَةُ عَلَى كَتِفِ سَّمَاءٍ شَعْثَاء
تُضِيءُ دُرُوبَ رَحَّالَة
يَقْطَعُونَ الآمَادَ السَّرْمَدية
بَحْثًا عَنْ حَقِيقَةِ الْوُجُود...

إنَّ ثمة اشتغالًا عميقًا على اللغة من لدن الشاعر، من خلال شحنها بإيحاءات

جديدة، ومفعمة بأبعاد فكرية فلسفية، تسهم في تجسير الجانب العاطفي بالمعطى الفكري، ذلك أن الذات تمكّنت من صياغة رؤية تعتمد على العقل مصدر المعرفة، لتبرز البحث الأبدي عن حقيقة الوجود عبر لغة شعرية تحتفي بالصورة. بتعبير أدق: ما لاحظناه في هذا المتن الشعري، هو الاعتماد الكبير على التصوير المشهدي، أي: العناية الفائقة بالجانب التصويري؛ مما منَحَ للتجربة زَخمًا شعريًّا جعل اللغة مزيجًا من لغة الحياة اليومية والأسلوب السردي «لغة تنطوي على طاقة إيحائية أعلى، وشحن للمفردات بماء اللغة الشعرية، في حين استدعت تجربة الصدام مع العالم والرغبة في تأمله، وسبْر أغواره، لغة سريعة إشارية»[٥٠]، وهذا يدل على التحول في الوعي الشعري عند الشاعر، الذي استطاع خلق لغة شعرية خاصة به، تعبر عن رؤيته ورؤاه الشعرية تجاه العملية الإبداعية. والمتن الشعري حافل بهذه السمات التجديدية المتمثلة في الاعتماد على التكثيف اللفظي، والتوسيع المعنوي -بتعبير البلاغيين القدامى- والنموذج الآتي خير دليل على ما قلناه سالفًا، يقول الشاعر[٥١]:

أَيُّهَا المُتَوَحِّدُ
كَمْ ضِيَاءُ عُزْلَتِكَ مُبْهِجٌ
وَفَرِيد
وَسَطَ هَذَا العَالَمِ المُتَفَسِّخِ
كَعَجَلَاتِ عَرَبَةٍ هَرِمَةٍ تَحْتَرِقُ...

لغة مقتَّرة تقتيرًا تبين قدرة الشاعر على التعبير عن قضايا كبرى، تشكل انشغالًا مؤرقًا للبشرية، في عالم مَوبوء بالانحلال، عالم في أمسّ الحاجة إلى نور الشعراء والمتوحدين؛ كي يضيء عتماته، ويخرجَه من وضعه هذا، وفي هذا إدانة صريحة لواقع فقدَ الكثير من قيمه النبيلة. وتجربته الشعرية ذات مُسوحات فكرية، حيث الفكر الملتهب بنيران المكابدة الإبداعية. وعليه، فهذه الشعرية تتوجد «من خلال توغلها العميق للإمساك بما هو جوهري، وما هو فاجع من خلال البِنى المتصادمة بين الظاهر والخفي، بين الماضي والحاضر، بين الحاضر والمستقبل، بين الممكن والمستحيل، بين الخبث والبراءة، مستخدمًا بنية المفارقة، التي تباغت مخيلة المتلقي بالمدهش والمثير»[٥٢]، وما يميّز لغة هذا المتن كونها تعتمد الإيجاز في التعبير عن قضايا ذاتية أو موضوعية بلغة مقتصدة، وذات إيحاءات موغلة في التشفير والترميز، تنبئ

بالابتكار والخلق لنموذجها المعبّر عن اللحظة التاريخية والحضارية المنتمية إليها، لغة تستقي وجودها من تكسير النسق البلاغي السائد، وخلق نسق بلاغي جديد.

خاتمة:

يمكننا القول: إن التجربة الشعرية لدى الشاعر سيف الرحبي، موصومةٌ بفعّالية إبداعية متحررة من كل القيود، التي بإمكانها أن تعيق سيرورتها في التحول إلى نصية مفتوحة على احتمالات تأويلية وقراءاتية، تسهم في زرع حياة الديمومة في نسغ التجربة، حتى تظل ذات فاعلية شعرية، لها إضافات الجِدَّة والإبداع على قصيدة النثر العربية، التي ما زالت تعاني من التضييق والإقصاء؛ نظرًا لهيمنة ذائقةٍ ترفض التجاوز وتخطي الكائن في الشعرية إلى ممكن شعري متجدّد ومبدِع.

الحواشي:

(١) سيف الرحبي: حيث السحرة ينادون بعضهم بأسماء مستعارة (ديوان شعر)، كتاب دبي الثقافية (٣٠)، ط١ (دبي: دار الصدى للصحافة والنشر، ٢٠٠٩م).

(٢) د.عبدالله محمد الغذامي: تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، ط١ (بيروت، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ١٩٩٩م)، ص٣٧.

(٣) محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية، ط٣ (الدار البيضاء: دار توبقال، ٢٠١٤م)، ص١٧١.

(٤) د.ثابت عبدالرزاق الآلوسي: شعرية النص، ط١ (عمّان: دار كنوز للنشر والتوزيع، ٢٠١٦م)، ص٢١.

(٥) السابق، ص٣٠.

(٦) السابق، ص٥١.

(٧) د. عبدالمنعم تليمة: مقدمة في نظرية الأدب، ط١ (القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٧م)، ص١٠١.

(٨) يوسف حامد جابر: قضايا الإبداع في قصيدة النثر، ص٧.

(٩) حيث السحرة ينادون بعضهم بأسماء مستعارة، ص١٣.

(١٠) السابق، ص١٦.

(١١) عبدالقادر الغزالي: الشعري والسردي في القصيدة المغربية المعاصرة (مقال)، مجلة نزوى، العدد (٨٧)، يوليو ٢٠١٦م، ص٨٦.

(١٢) حيث السحرة ينادون بعضهم بأسماء مستعارة، ص١٩.

(١٣) عبداللطيف الوراري: في راهن الشعر المغربي. من الجيل إلى الحساسية، ط١ (الرباط: منشورات التوحيدي، ٢٠١٤م)، ص٧٠.

(١٤) عبدالقادر الغزالي: الشعرية العربية. التاريخية والرهانات، ط١ (دمشق: دار الحوار للنشر والتوزيع، ٢٠١٠م)، ص٣٠٤.

(١٥) حيث السحرة ينادون بعضهم بأسماء مستعارة، ص٣٩.

(١٦) عبدالله زراقط: في مفهوم الشعر عند الشعراء المحدثين (مقال)، مجلة البحرين الثقافية، العدد (٢٠)، أبريل ١٩٩٩م، ص٦٦.

(١٧) حيث السحرة ينادون بعضهم بأسماء مستعارة، ص٣٥.٣٦.

(١٨) د.عزالدين المناصرة: جمرة النص الشعرية، ط١ (عمّان: دار الكرمل، ١٩٩٥م)، ص٣٨٢.

(١٩) الشعرية العربية ـ التاريخية والرهانات، ص١٧٤ـ١٧٥.

(٢٠) حيث السحرة ينادون بعضهم بأسماء مستعارة، ص٦٤.

(٢١) السابق، ص٦٨.

(٢٢) د.صالح هويدي: الخطاب الشعري الحديث في الإمارات - قراءات تطبيقية، كتاب دبي الثقافية (٤٣)، ط١ (دبي: دار الصدى للصحافة والنشر، ٢٠١٠م)، ٨١/١.

(٢٣) حيث السحرة ينادون بعضهم بأسماء مستعارة، ص٧١.

(٢٤) الخطاب الشعري الحديث في الإمارات، ٥٨/١.

(٢٥) حاتم الصكر: في غيبوبة الذكرى، كتاب دبي الثقافية (٣١)، ط١ (دبي: دار الصدى للصحافة والنشر، ٢٠٠٩م)، ص١٢٠.

(٢٦) حيث السحرة ينادون بعضهم بأسماء مستعارة، ص٨٢.

(٢٧) انظر شريف رزق: المفاهيم النظرية للأنواع الشعرية فيما خارج الوزن (مقال)، مجلة نزوى، العدد (١٥)، ٢٠٠٩/٦/٢٨م، www.nizwa.com.

(٢٨) الشعرية العربية. التاريخية والرهانات، ص٢٤٨.

(٢٩) حيث السحرة ينادون بعضهم بأسماء مستعارة، ص ١١٦-١١٧.

(٣٠) السابق، ص ١١٨-١١٩.

(٣١) في غيبوبة الذكرى، ص١٤٠.

(٣٢) Philippe Lacoue.Labarthe ،Poésie comme expérience،op.cit.p.٤٧ نقلًا عن كتاب شعرية محمد بنيس الذاتية والكتابة، ط١ (الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، ٢٠١٤م)، ص٤١٥.

(٣٣) حيث السحرة ينادون بعضهم بأسماء مستعارة، ص١٢٠.

(٣٤) خالد غريب: بلاغة البناء الدرامي في ديوان «الكتاب» لأدونيس (مقال)، مجلة نزوى، العدد (٣٠)، ١٤/ ٧/ ٢٠٠٩م.

(٣٥) عز الدين إسماعيل: مفهوم الشعر في كتابات الشعراء المعاصرين (مقال)، مجلة فصول، المجلد الأول، العدد (٤)، يوليو ١٩٨١م، ص٥٢.

(٣٦) حيث السحرة ينادون بعضهم بأسماء مستعارة، ص٧٤.

(٣٧) د.حبيب مونسي: فلسفة المكان في الشعر العربي. قراءة موضوعاتية جمالية (دمشق: منشورات اتحاد كتاب العرب، ٢٠٠١م)، ص٣٧.

(٣٨) حيث السحرة ينادون بعضهم بأسماء مستعارة، ص٦٦-٦٧.

(٣٩) كمال أبو ديب: الأنساق والبنية (مقال)، مجلة فصول، المجلد الأول، العدد (٤)، يوليو ١٩٨١م، ص٨١.

(٤٠) أدونيس (أحمد علي سعيد): الثابت والمتحول. صدمة الحداثة (بيروت: دار العودة)، ٣/ ٢٨٦.

(٤١) حيث السحرة ينادون بعضهم بأسماء مستعارة، ص٣١.

(٤٢) مجموعة من الباحثين: أحمد المجاطي شاعر المغرب، إعداد أحمد المديني وعبدالفتاح الحجمري، ط١ (الرباط: منشورات رابطة أدباء المغرب، ٢٠٠٤م)، ص٢٩.

(٤٣) د.فهد محسن فرحان: المفردة في جسد الشعر (مقال)، مجلة الأقلام، العدد (٢)، ٢٠٠٢م، ص٣٧.

(٤٤) حيث السحرة ينادون بعضهم بأسماء مستعارة، ص١٦.

(٤٥) السابق، ص٥٩.

(٤٦) جون كوهن: اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي، محمد العمري، ط١ (الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، ١٩٨٦م)، ص١١٣.

(٤٧) أحمد المجاطي شاعر المغرب، ص٣٥.

(٤٨) شعرية النص، ص٦٤.

(٤٩) حيث السحرة ينادون بعضهم بأسماء مستعارة، ص١٠٦.

(٥٠) الخطاب الشعري الحديث في الإمارات، ص١٣٣.

(٥١) حيث السحرة ينادون بعضهم بأسماء مستعارة، ص١١٦.

(٥٢) شعرية النص، ص٥١.

الاستدعاء والتناص في شعر علي الجارم

د.متعب بن سعود البدراني- السعودية

الاستدعاء والتناص في الشعر آليتان تضيفان إلى النصوص دلالات شتى، وقد تنبه إليها الشعراء العرب في العصر الحديث، ومنهم علي الجارم الذي حاول ربط حاضر المتلقين بماضيهم العريق من خلال الرجوع إلى التراث، واستدعاء الشعراء الجاهليين في شعره بشكل ملحوظ.

مفهوم الاستدعاء:

في اللغة: (استدعاء) مأخوذ من الفعل (استدعى)، المشتق من الفعل (دعا)، ويقال في اللغة: دعا الرجل دعواً ودعاء، أي: ناداه، والاسم (الدعوة)، ودعوت فلاناً، أي: صحت به واستدعيته. ومنه (تداعى القوم)، أي: دعا بعضهم بعضاً حتى يجتمعوا. والتداعِي والادِّعاءُ: الاعتزاز في الحرب. وتداعى البناء والحائط الخراب: إذا تكسر وأُذِن بانهدامه. وتداعى عليه العدو من كل جانب: بمعنى أقبل[١].

وجاء في المعجم الوسيط: «دعا بالشيء دعواً، ودعوة، ودعاء، ودعوى: طلب إحضاره. يقال: دعا بالكتاب، والشيء إلى كذا: احتاج إليه ... واستدعاه: صاح به. وطلبه واستلزمه»[٢]. فالاستدعاء بناء على معانيه اللغوية يأتي بمعنى: النداء، ويأتي بمعنى طلب الإحضار، وبذلك يصبح مرادفاً لمصدر آخر، يأتي على صيغته هو الاستحضار، ويأتي بمعنى الطلب[٣].

أما المراد من الاستدعاء في هذه الدراسة فهو استدعاء شخصيات شعرية في نتاج شاعر ما. وقد أطلق محمد منور على عملية الاستدعاء الاستلهام التي تعني: «استيحاء ما هو مخزون ومختمر في نفس الشاعر وذاكرته من معرفة مكتسبة عن الشيء أو الأمر المستلهم، عن طريق الإلهام والحدس الشعري، وانبجاس ما تكون في الذات الشاعرة من تفاعل بين المخزون المعرفي لدى الشاعر وبين القضايا الحياتية التي يعيشها في واقعه، على شكل أفكار ورؤى في نتاج أدبي هو القصيدة الاستلهامية»(٤).

ونقصد بالشخصيات الشعرية «جميع الشخصيات الواقعية التي لها وجودها الحقيقي»(٥)، مثل الشعراء الجاهليين: كامرئ القيس، والأعشى، والنابغة الذبياني، وغيرهم ممن خلد التاريخ أشعارهم.

أنماط الاستدعاء:

لجأ علي الجارم إلى الشعر العربي القديم، فاستلهم أسلوبه وسار على منواله في نصوصه الشعرية، كما «قرر الجارم لنفسه خطًّا- في تأليف شعره – لا يحيد عنه ألا وهو الخط العربي الأصيل على غرار ما ورثه الشاعر عن الشعراء الفحول: كامرئ القيس والنابغة الذبياني»(٦).

فلا عجب إذن أن يكون ديوان الشاعر زاخراً بشخصيات شعرية، تنتمي إلى العصر الجاهلي، فالشخصيات الشعرية هي «الألصق بنفوس الشعراء ووجدانهم؛ لأنها هي التي عانت التجربة الشعرية ومارست التعبير عنها، وكانت هي ضمير عصرها وصوته، الأمر الذي أكسبها قدرة خاصة على التعبير عن تجربة الشاعر في كل عصر»(٧)، فالمتأمل في أشعار علي الجارم، تتجلى له ظاهرة استدعاء الشعراء الجاهليين بشكل لافت، وقد اتخذ هذا الاستدعاء في شعره أنماطاً ثلاثة، تحمل في طياتها دلالات متنوعة؛ إذ يحاول الشاعر أن يعبر «من خلالها – أو يعبر بها – عن رؤياه المعاصرة»(٨). ولعل من أبرز الذين استُدعيت شخصياتهم: امرأ القيس، وزهير بن أبي سلمى، والأعشى، والنابغة الذبياني وغيرهم من الشعراء الجاهليين.

النمط الأول: استدعاء الشعراء الجاهليين من خلال ذكر أسمائهم مباشرة أو ألقابهم أو كناهم، فقد حرص علي الجارم عند استدعائه للشعراء الجاهليين على تنوع صيغ الاستدعاء التي يوظفها في شعره. ويمكن حصرها في ثلاث صيغ استدعائية، هي: الاسم المباشر، واللقب، والكنية. وهذه الصيغ الاستدعائية كلما كانت» أكثر شهرة وذيوعاً كان من السهل على المتلقي تحديد الشخص المراد تعيينه، بغض النظر عن كون هذه الصيغة اسماً مباشراً، أو لقباً، أو كنية»[٩].

١- الاسم المباشر:

هذه الصيغة تقوم على استدعاء الاسم الصريح للشخصية الشعرية دون وصف إضافي، وفي هذه الحالة لابد أن تكون الشخصية الشعرية المستدعاة معروفة عند المتلقي باسمها الصريح لا بلقبها أو كنيتها، وإلا قد تفقد الغاية من توظيفها في النص الشعري. ولعل أوضح مثال على أن الشخصية الشعرية المستدعاة قد تفقد الغاية من توظيفها إذ لم تكن حاضرة في ذهن المتلقي باسمها المباشر قول علي الجارم[١٠]:

قد أثار الغبار في وجه ميمو   ن، وعفى على فتى ذبيان

فالجارم يريد بميمون الشاعر الجاهلي الأعشى. واستدعاؤه لتلك الشخصية الشعرية بالاسم المباشر؛ للدلالة على مكانتها الشعرية وسبقها في هذا المضمار استدعاء غير موفق؛ لأن الكثير من المتلقين لا يعرفون الاسم الصريح للأعشى، فقد غلب لقبه على اسمه.

وعلى النقيض من ذلك أجد في قصيدة علي الجارم (اللغة العربية ودار العلوم) التي منها البيت السابق أيضاً أن الشاعر كان موفقاً في ذكر الاسم الصريح للشخصية الشعرية الذي عُرفت به؛ إذ استدعى شخصية الشاعر الجاهلي زهير بن أبي سلمى بالاسم المباشر فيقول[١١]:

ويغنون باسمها مثل ما غنى   زهير بسيرة ابن سنان

فلو استدعى الشاعر الشخصية الشعرية بكنيتها (أبي كعب) أو بلقبها

(المزني) لما عُرِفت؛ لذا يتعين على الشاعر عندما يستدعي الشخصية الشعرية مراعاة المتلقين، فهم ليسوا سواء في ثقافتهم الأدبية. ولكن لماذا استدعى علي الجارم هذين الشاعرين وغيرهما من الشعراء الجاهليين في تلك القصيدة؟

هذه القصيدة إهداء إلى صحيفة دار العلوم؛ لتُنشر في أول جزء من أجزائها، فجعل الشاعر عنوانها (اللغة العربية ودار العلوم)؛ لربط الصحيفة بالشعر الفصيح، فقد كان علي الجارم من أشد الغيورين على اللغة العربية، فهو «من أنصار الفصحى ورجالها الكبار، وله في تيسيرها وتقريبها للنشء في زمانه جهد مذكور»[١٢]؛ لذا حرص الجارم في هذه القصيدة على ربط الحاضر بالماضي من خلال استدعاء بعض الشعراء الجاهليين الذين برعوا في مجال الشعر، فالعلاقة بين الشخصيات المستدعاة والمقام الذي قيلت فيه القصيدة علاقة قوية. ومن ذلك قول علي الجارم في قصيدته (ضنّ الشعر بالمديح)[١٣]:

فإذا شئت أن أكون زهيراً   فأعني وهات لي ابن سنان

فالجارم يستدعي شخصية الشاعر الجاهلي زهير بن أبي سلمى بالاسم المباشر الذي عُرِف به؛ للتعبير عن قدرته الشعرية، وخاصة في غرض المدح، وهذا يتناسب مع عنوان القصيدة ومضمونها.

٢- اللقب:

يعتمد علي الجارم على هذه الصيغة من صيغ الاستدعاء بشكل كبير؛ فكثيراً ما نجده يستدعي الشعراء الجاهليين بألقابهم، وخاصة إذا كان اللقب دالاً على الشخصية الشعرية من غيرها، وأكثر ذيوعاً، وأوسع شهرة من اسمها المباشر الذي قد يكون مجهولاً لدى القارئ متوسط الثقافة[١٤].

ويكثر في شعر علي الجارم استدعاؤه لعدد من الشعراء الجاهليين الذين ذاع صيتهم بألقابهم، ولو قدر للشاعر أن يستدعيهم بأسمائهم الحقيقية لما عرفوا – عند عموم القراء- إلا أن يعرف بهم في الحاشية[١٥]؛ فلقب امرئ القيس (الشاعر الجاهلي المعروف) استدعاه علي الجارم بلقبه؛ لأنه هو الشائع والمعروف بين العامة والخاصة، ولو استدعاه باسمه الحقيقي(حُنْدُج) لما عُرِف؛

لجهل معظم القراء به، ولم يكن لاستدعائه قيمة تذكر. يقول الجارم مستدعياً الشاعرين الجاهليين امرئ القيس والنابغة الذبياني[١٦]:

لا تثوروا على تراث امرئ القيـ س، وصونوا ديباجة الذبياني

يطلب الجارم في هذا البيت من المجددين للشعر الذين لبسوا ثياب الغرب أن يحافظوا على القصيدة العربية، فاستدعى الشاعرين الجاهليين: امرئ القيس والنابغة الذبياني بلقبيهما. ولعل الغرض من استدعاء الشخصيات هو مدلولها العام. وفي موضع آخر يقول علي الجارم في قصيدته (أعلام المجمع)، مستدعياً شخصية الشاعر الجاهلي الأعشى من خلال اللقب[١٧]:

تنافح عن بنت الصحاري مشمراً وتفتح من أسراها كل مغلق

مضى حارس الفصحى فخلده اسمه كما خلد الأعشى حديث المحلق

فالشاعر يرثي أحد أعضاء مجمع اللغة العربية، وهو الأديب اللغوي أحمد الإسكندري الذي كان مدافعاً عن الفصحى، فاستدعى الشاعر الجاهلي الأعشى بلقبه، ولعل هذا يؤكد أن شخصية الشعراء هي الألصق في نفوس الشعراء أكثر من غيرهم، لذا كان الشاعر موفقاً في استدعائه للأعشى في هذا الموقف.

٣- الكنية:

وهذه الصيغة أقل الصيغ الاستدعائية استعمالاً في شعر علي الجارم على مستوى الشعراء الجاهليين، بخلاف الصيغة السابقة التي كان لها حضور قوي؛ ومرد ذلك –كما قلت سابقاً- يعود إلى شهرة الشخصية الشعرية وذيوعها بهذه الصيغة أو تلك حتى لا تكاد تعرف إلا بها. ومن الشخصيات الشعرية الجاهلية التي استدعاها علي الجارم بكنيتها شخصية الأعشى في قصيدته (اللغة العربية)، إذ يقول فيها[١٨]:

وأحضر الشعراء له اللسن وللبيان فعال الصارم الذرب

أبو بصير له نبر لو اتخذت منه السهام لكانت أسهم النوب

إذا رماها كما يختار قافية دارت مع الفلك الدوار في قطب

فالمراد بأبي بصير هو الأعشى ميمون بن قيس، ويكنى أبا بصير تفاؤلاً؛ لأنه ضعيف البصر. وشخصية الأعشى من الشخصيات الجاهلية التي رافقت علي الجارم في شعره، وخاصة إذ كان الحديث عن اللغة العربية، أو ماله صلة بها.

يقول علي عشري زايد في هذا السياق: «ترافق الشخصية الشاعر على امتداد مرحلة كاملة من مراحل تطوره الشعري، وتبسط ظلالها على رؤياه الشعرية طوال هذه المرحلة، تمنحه من ملامحها الغنية بالقدرات الإيجابية ما يستوعب تطورات تجربته ويعكسها»[١٩].

غير أن الجارم لم يوفق في استدعائه لشخصية الأعشى من خلال كنيته، إذ طغى اللقب على الاسم والكنية؛ وهذا من شأنه أن يجعل الاستدعاء مستهجناً، فاقداً لقيمته.

النمط الثاني: استدعاء بعض أحداث الشعراء، إذ لم يكتف علي الجارم باستدعاء الشعراء الجاهليين من خلال أسمائهم وألقابهم وكناهم للتعبير عن تجربته الشعرية، بل تجاوز ذلك إلى استدعاء بعض أحداث أولئك الشعراء، وتوظيفها في شعره توظيفاً يلائم تجربته.

وقد ربط عبدالله السويكت بين الأحداث المستدعاة وحضورها في ذهن المتلقي[٢٠]؛ إذ لا يمكن أن تتحقق الغاية من الاستدعاء والمتلقي جاهل بذلك الحدث أو الموقف الذي مرَّ به الشاعر الجاهلي؛ لذلك كان علي الجارم مدركاً أهمية قرب الأحداث أو المواقف المستدعاة في شعره من ذهن المتلقي، وخاصة الأحداث الموغلة في القدم، المرتبطة بالشعراء الجاهليين. فالناظر في شعر علي الجارم، يلاحظ أن الأحداث المستدعاة للشعراء الجاهليين وثيقة الصلة بتجربته الشعرية، ومعروفة لدى معظم القرَّاء، كاستدعائه لأحداث وبطولات الشاعر الجاهلي عنترة بن شداد في قصيدته(الحب)، إذ يقول فيها[٢١]:

والحب شعر النفس إن هتفت به سكت الوجود وأطرق استعظاما!

والحب من سر السماء فسمه وحياً إذا ما شئت أو إلهاما

لولاه ما أضحى وليد زبيبة يوم التفاخر سيداً مقداما

ولما رمى في الجحفلين بصدره　　لا يتقي رمحاً ولا صمصاما
الحب ألبسه المروءة يافعاً　　وأعده للمكرمات غلاما
يا شد ما فعل الغرام بمهجة　　ذابت أسى وصبابة وهياما!
كانت صؤولاً لا تنيل خطامها　　فغدت أذل السائمات خطاما!
سكنت إلى حلو الغرام ومرة　　ورعت عهوداً للهوى وذماما
وطوت أحاديث الجوى فطوت بها　　داء يدك الراسيات عقاما

ففي هذه الأبيات يستدعي علي الجارم سيرة عنترة بن شداد وعلاقته بمحبوبته عبلة، وقد وفق في استدعائه لتلك السيرة في هذا المقام، فالقصيدة تتحدث عن الحب. وقصة حب عنترة لابنة عمه عبلة مشهورة ومعروفة لدى الجميع.

وفي موضع آخر يستدعي علي الجارم أحداث حرب البسوس التي كان لها أثر كبير في أدبنا العربي، وخاصة في شعر الرثاء والحماسة، إذ كان للشاعر الجاهلي المهلهل شعر شهير في رثاء أخيه كليب، والتحريض على الثأر له، يقول الجارم(٢٢):

عجبت لأمر القوم يحمون ناقة　　وسادتهم من أجلها قتلاء

فالمراد بالسادة هم كبراء قبيلتي بكر وتغلب، وهؤلاء السادة فيهم شعراء كالمهلهل والحارث بن عباد وعمرو بن كلثوم وغيرهم، وقد استدعى الشاعر تلك الأحداث في سياق الحديث عن مولد النبي محمد – صلى الله عليه وسلم – للدلالة على الأمن الذي ساد الجزيرة العربية بعد مجيء الإسلام؛ إذ كانت الحروب تقوم لأهون الأسباب، وتستمر مشتعلة أعواماً طويلة. وفي نموذج آخر يستدعي الجارم أحداث سوق عكاظ الذي كان ملتقى للشعراء وحاضناً لهم ومنبعاً لقرائحهم، في قصيدته (دار العلوم)، فيقول(٢٣):

تَخِذَتْ فيك بنت عدنان داراً　　ذكرتها بداوة الأعراب
عادها الحسن في ذراك ورواها　　على غلة نمير الشباب
وغدت في عكاظ بين شيوخ　　فتنتهم بسحرها الخلاب
خلعوا في طلابها جدة العمر　　وقدر المطلوب قدر الطلاب

وفي هذه القصيدة البائية استدعى الجارم العديد من الشعراء، وإن كان حظ الجاهليين منهم قليلاً، إلا أن تلك الاستدعاءات تدل على أن شخصية الشعراء المستدعين هي الألصق بنفوس الشعراء ووجدانهم- كما أشرت سابقاً- هذا من جهة، ومن جهة أخرى تدل على أن توظيف الأحداث والمواقف يخدم غرض القصيدة ومضمونها.

النمط الثالث: استدعاء صفة من صفات الشعراء، إذ لم يكن استدعاء علي الجارم للشعراء الجاهليين محصوراً في استدعاء بعض أحداثهم، فقد يجد أن البعد الذي يناسب تجربته من أبعاد الشخصية الشعرية صفة من صفاتها، فيستعير هذه الصفة، ويجعلها هي محور عمله الشعري[٢٤]. وهذا النمط من الاستدعاء، يتطلب من المبدع أن يحيط بسيرة الشخصية المستدعاة وملامحها التفصيلية؛ كي يقوم بإنتاج دلالة جديدة من خلال السياق الشعري الذي تستدعى فيه الشخصية؛ لأنه توظيف يتم من خلاله تحفيز وعي المتلقي، واستثارة خبرته وثقافته؛ ليكتشف الملامح الدلالية المخبوءة والطاقات الإيحائية الكامنة في الشخصية[٢٥].

ولعل ما قدمته من نماذج شعرية في النمط الأول، يندرج في هذا النمط من الاستدعاء، فقد كانت غاية علي الجارم في بعض الأمثلة استدعاء صفة من صفات الشخصية الشعرية. ومن أكثر الشخصيات الجاهلية استدعاء لصفاتها شخصية الأعشى والنابغة الذبياني وزهير بن أبي سلمى. وترتبط هذه الشخصيات في كثير من قصائد علي الجارم عندما يكون الغرض من القصيدة الدفاع عن اللغة العربية، أو عندما يرثي الشاعر الشعراء الذين كانوا من أنصار الفصحى، ففي قصيدة اللغة العربية، يستدعي الجارم الأعشى ويجعله محوراً لقصيدته، يقول في مطلعها[٢٦]:

ماذا طحا بك يا صناجة الأدب   هلا شدوت بأمداح ابنة العرب؟

لقد استدعى الجارم الأعشى من خلال لقبه وهو(صناجة العرب)، واللقب

في عرف النحويين» ما أشعر بمدح كزين العابدين، أو ذم كأنف الناقة»[٢٧]، وهذا التعريف يُخرج اللقب الحقيقي، إذ يقصد به اللقب الذي يُصطلح بمعناه على شخص معين لصفة محمودة أو مذمومة فيه[٢٨]. وقد اشتهر الأعشى بهذا اللقب «لحسن رنين شعره»[٢٩]؛ لذا وظف الجارم شخصية الأعشى في هذه القصيدة بحيث تغدو الشخصية هي الإطار الكلي، والمعادل الموضوعي لتجربته، فأسقط على ملامحها كل أبعاد تجربته المعاصرة[٣٠]. كما ألح الجارم على استدعاء تلك الصفة للأعشى مرة ثانية في القصيدة عينها، محاولاً ربط القصيدة بمطلعها من جهة، والتأكيد على مكانة الأعشى الشعرية من جهة أخرى، يقول[٣١]:

وأحضر الشعراء له اللسن ... وللبيان فعال الصارم الذرب

أبو بصير له نبر لو اتخذت ... منه السهام لكانت أسهم النوب

إذا رماها كما يختار قافية ... دارت مع الفلك الدوار في قطب

فالصفة التي استدعاها الجارم لأبي بصير هي البيان والنبر «وهو نشاط في جميع أعضاء النطق في وقت واحد ... تعظم لذلك سعة الذبذبات ويترتب عليه أن يصبح الصوت عالياً، واضحاً في السمع ... والمرء حين ينطق بلغته، يميل عادة إلى الضغط على مقطع خاص من كل كلمة، ليجعله بارزاً وأوضح في السمع من غيره من مقاطع الكلمة، وهذا الضغط هو الذي نسميه النبر»[٣٢]. وفي قصيدة (خلود) التي رثى فيها الجارم الشاعرين أحمد شوقي وحافظ إبراهيم يستدعي إحدى صفات النابغة الذبياني الشعرية، إذ يقول فيها[٣٣]:

لا تثوروا على تراث امرئ القيس ... وصونوا ديباجة الذبياني

فقد كان الذبياني أحسن شعراء العرب ديباجة، كما أن لقبه لا يخلو من صفة تميز بها؛ لذلك كان الجارم موفقاً في استدعائه لشخصية النابغة الذبياني التي اشتملت على صفات متعددة، تخدم الغرض الذي من أجله استدعي الشاعر الجاهلي.

وفي موضع آخر يدل على أن صورة الشعراء الجاهليين وصفاتهم قريبة من ذهن علي الجارم، نجده يستدعي الشاعر الجاهلي زهير بن أبي سلمى، الذي عرف بحبه للسلام وكراهيته للحرب، في مقام وثيق الصلة بالشخصية المستدعاة؛ إذ وفق الجارم وصديقه حمد الباسل باشا لعقد الصلح بين قبائل شمر والعبيد، بعد أن استمر العداء بينهما زمناً طويلاً، فأنشد الشاعر قصيدته (الصلح بين القبائل) بدار السفارة المصرية ببغداد، قال فيها(٣٤):

فليت زهيراً بيننا بعد ما خبت   لظى الحرب وانجابت غيوم القساطل

لقد تبين مما سبق أن استدعاء الشعراء الجاهليين في شعر علي الجارم اتخذ أنماطاً ثلاثة، تجلت في ذكر أسماء الشعراء مباشرة أو ألقابهم أو كناهم، وفي استدعاء بعض الأحداث، والصفات، كما تبين أن أغلب الاستدعاءات كانت مرتبطة باللغة العربية، ودار العلوم، ورثاء بعض الشعراء الذين كانوا من أنصار الفصحى، وتربطهم بالشاعر علاقة صداقة، كما يمكن القول: إن استدعاءات على الجارم للشعراء الجاهليين، اتفقت مع الغرض والمقام الذي قيلت فيه؛ مما سهل الوصول إلى الدلالة المقصودة من الاستدعاء.

التناص:

يعد التناص مع الشعر الجاهلي أحد الآليات التي لجأ إليها علي الجارم في شعره، إذ يتميز الشعر الجاهلي بجزالة اللفظ ومتانة التركيب. واستدعاء ذلك الشعر من شأنه إضفاء الأصالة على النصوص الشعرية المعاصرة. وتتمثل هذه الآلية من خلال توظيف الشاعر لبعض أقوال وإشارات الشخصية الشعرية توظيفاً جليًّا أو خفيًّا، بحيث تصبح وظيفة هذه الأقوال والإشارات وظيفة مزدوجة ما بين التفاعل الحر مع النص وما بين استحضار صورة الشخصية في ذهن المتلقي(٣٥).

وقد عرف الدكتور أحمد الزعبي التناص بأنه « تداخل نصوص أدبية مختارة قديمة أو حديثة شعراً أو نثراً مع نص القصيدة الأصلي، بحيث تكون منسجمة وموظفة ودالة – قدر الإمكان- على الفكرة التي يطرحها الشاعر»(٣٦).

التناص الجلي:

هذا النوع من التناص أوضح الأنواع، ويدخل ضمنه الاقتباس والتضمين، يقول عنه ابن رشيق: «لا يخفى على الجاهل المغفل»[٢٧]. ولئن كان ابن رشيق يصدر عن أهل زمانه فإن أهل هذا الزمان عن الشعر الجاهلي أبعد، فضلاً عن إدراك الاستدعاءات النصية التي قد يُضمنها الشاعر في قصيدته، ولكن حسبنا معرفة أهل الاختصاص وبعض المتذوقين بذلك.

ويتجلى هذا التناص في شعر علي الجارم من خلال توظيف بعض أقوال الشعراء الجاهليين في صور مختلفة، فقد يستدعي قول الشاعر الجاهلي في قصيدته مع إشارة صريحة بأنه قام باستدعاء قول تلك الشخصية؛ استشهاداً ودعماً لرؤية يطرحها بوضعه بين علامتي تنصيص، أو التصريح باسم الشخصية التي تضمن النص بعض أقوالها[٣٨]، ومن ذلك قول الجارم في قصيدته (ميلاد الأميرة فريال)[٣٩]:

خفت إن أُشعلت لظى الحرب أن   أنشد بيتاً جرى مع الأمثال

«لم أكن من جـناتها (علم الله)   وإني بِحَرِّها اليوم صـالي»

يصرح الجارم بأنه سيستدعي بيتاً مشهوراً، جرى على ألسنة الناس، وهذا البيت الذي وضعه بين علامتي تنصيص للشاعر الجاهلي الحارث بن عباد، أنشده في حرب البسوس، لما أكره على خوض غمارها. فقد خاف الجارم إن دارت رحى الحرب واستعرت نيران القتال أن يصطلي بنارها، ويجني مر ثمارها، وهو لم يقدح زنادها، ولم يضرم شررها، ولم يكن من دعاتها ومشيريها، فيتمثل ببيت الحارث بن عباد «لم أكن من جناتها»[٤٠].

وفي هذه النتفة التي وضع عنوانها «قبعة بعد عمامة»، يستدعي الجارم شطر بيت لشاعر جاهلي قديم، فيقول[٤١]:

لبســـت الآن قبعة بعيداً   عن الأوطان، معتاد الشجون

فإن هي غيرت شكلي فإني   « متى أضع العمامة تعرفوني»

إن الشطر الثاني من البيت الثاني « من قول الشاعر الجاهلي سحيم بن وثيل الرياحي:

أنا ابن جلا وطلاع الثنايا   متى أضع العمامة تعرفوني

وفي هذا الاستدعاء طرافة، تكشف عن مدى اعتزاز الجارم بعروبته، فهو إن تغير شكله، ظل جوهره خالص العروبة، وحتى الشكل سرعان ما يعود إلى عروبته عندما يعود إلى زيه العربي»[٤٢]. وكثيراً ما تحوي قصائد علي الجارم هذا الأسلوب من التناص، الذي يشير إليه بعلامتي تنصيص في المتن، ثم يوضح مصدر القول المستدعى في حواشي الديوان، وقد يغفل ذكر المصدر مع الاحتفاظ بعلامتي التنصيص، كما فعل في الشاهد السابق. ولعل هذا الأسلوب يبدو جليًّا للمتلقين أكثر من استدعاء بعض الأقوال المشهورة للشعراء الجاهليين، كقول الجارم[٤٣]:

يذهب الصب عن أحاديث ليلاه   وينسيه حوملاً والدخول

فهذا البيت يتناص في بعض ألفاظه مع مطلع معلقة امرئ القيس المشهورة، دون أن يضع الشاعر علامتي تنصيص تدل على القول المستدعى، يقول امرئ القيس[٤٤]:

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل   بسقط اللوى بين الدخول فحومل

وقد وفق الجارم في هذا الاستدعاء لفظاً ودلالة؛ لأن الشاعر الجاهلي امرأ القيس يبكي فراق الأحبة وغيابهم، والجارم في هذا البيت يبكي فراق الشاعر المعاصر إسماعيل صبري باشا. واستدعاء الجارم للشعراء الجاهليين في مراثيه للشعراء المعاصرين يشكل ظاهرة أسلوبية في شعره. ومن أساليب التناص الجلي في شعر علي الجارم التصريح باسم الشخصية التي تضمن النص بعض أقوالها، كما في قوله[٤٥]:

يقصر الليل حين يسمر (صبري)   بعد أن كان نابغيًّا طويلا

ويعيد الجارم هذا الأسلوب في قصيدته (دار العلوم)، فيقول[٤٦]:

كل عام كالفجر يهزم ليلاً   نابغي الهموم و الأوصاب

فهذان البيتان يتناصان مع بيت النابغة الذبياني المشهور في وصف الليل، إذ يقول[٤٧]:

كليني لهم يا أميمة ناصب   وليل أقاسيه بطيء الكواكب

فالشاعر يحيل على قول النابغة الذبياني باسمه دون أن يورد ذلك القول بنصه، وإنما عمد لتحوير الألفاظ التي اتفقت مع رؤية الشاعر لليل، ومن ثم فإن الغاية من استدعاء قول الشاعر الجاهلي في نص الجارم لا يدركها إلا من لديه ثقافة واسعة الاطلاع على الشعر الجاهلي.

التناص الخفي:

التناص الخفي هو«ما يتم إنتاجه بفعل مجموعة من القوانين التحويلية التي عبر عنها نقادنا القدامى بمصطلحات مثل: النقل، القلب، الزيادة، تغيير المنهج والترتيب، والتعريض والاحتجاج ... إلخ. والتناص إذا كان على درجة كبيرة من الخفاء لا يسهل الوقوف عليه إلا لمن أكثر من حفظ الأشعار، وكان لديه علم بتصريف مجاريها»[٤٨].

إذن فالتناص الخفي لايبدو جليًّا من الوهلة الأولى، وهو ما نلاحظه في شعر علي الجارم، الذي لا يخفي إعجابه بالشعر القديم في أغلب قصائده التي انسل إليها شيء من ذلك الشعر بصور شتى. ومن ذلك قوله[٤٩]:

أريعت الحسناء في خدرها ؟   نعم، دعاها الذعر أن تهلعا ؟

عهدي بها كانت نؤوم الضحى   ملولة ناعمة رعرعا

إن توظيف الجارم لمقولة (نؤوم الضحى)، وهي كناية عن الترف ولين العيش، تتناص مع بيت الشاعر الجاهلي امرئ القيس في معلقته، إذ يقول[٥٠]:

وَيُضْحِي فَتِيْتُ المِسْكِ فَوْقَ فِراشِهَا   نَؤُومُ الضُّحَى لَمْ تَنْتَطِقْ عَنْ تَفَضُلِ

فهذا التناص الخفي، يؤكد عمق تجربة الجارم الشعرية، وصلتها بالشعر القديم الذي يمثل أداة من أدوات الإبداع الإنساني المندرجة في إطار التراث

الأدبي.

ومن النماذج التي يمكن أن تعد من التناص الخفي مطلع قصيدة (دار العلوم)(٥١):

يا خليلي خلياني ومابي   أو أعيدا إليَّ عهد الشباب

فهذا المطلع يذكرنا بمطلع القصيدة الجاهلية التي يستهلها الشاعر بالوقوف على الأطلال، واستيقاف الصحب، ويمكن أن أجد لهذا البيت ما يتناص معه من الشعر الجاهلي، وهو قول امرئ القيس(٥٢):

خليلَّي مرّا بي على أم جندب   نُقَضِّ لُبَانَاتِ الفُؤادِ المُعذَّبِ

ومن التناص الخفي في شعر الجارم قوله(٥٣):

ومضاء نهاض العشيرة باسل   حمال ألوية العلا كداحها

فهذا البيت يتناص مع بيت للخنساء، قالته في رثاء أخيها صخر في الجاهلية(٥٤):

حمال ألوية هباط أودية   شهاد أندية للجيش جرار

نحار راغية ملجاء طاغية   فكاك عانية للعظم جبار

فهذا البيت من التناص الخفي الذي يصعب على القارئ محدود الثقافة معرفته؛ لأنه جاء في وسط القصيدتين، لذا فالقاري يمر على هذا التناص مروراً سريعاً دون أن يستحضر النص الغائب، بخلاف التناص الجلي الذي سهل إدراكه في استدعاء علي الجارم لألفاظ امرئ القيس (الدخول وحومل)؛ فهذه الألفاظ تقع في مطلع معلقة مشهورة، لا تخفى على أحد من القراء. ويمكن القول: إن علي الجارم لجأ إلى التناص مع الشعر القديم كأحد الآليات التي يمكن الاستفادة منها في إثراء النص وإضافة الأصالة عليه؛ لذا حضر التناص في شعره بصور مختلفة، تتراوح بين الوضوح الشديد والخفاء العميق الذي يجهد ذهن المتلقي العادي.

ولا يسعنا في النهاية إلا أن نؤكد من جديد أنّ الغاية من كثرة الاستدعاء في

شعر علي الجارم محاولة ربط حاضر المتلقين بماضيهم، وإغناء النص بمفردات قد تكون مهملة في وقتنا الحاضر؛ فعلي الجارم معروف بعمق ثقافته، وسعة اطلاعه على الموروث العربي القديم، واعتزازه بعروبته، ونصرته للفصحى التي ذاد عنها في كل الميادين. ولعل هذه القراءة لظاهرة الاستدعاء والتناص في شعره تفتح لنا باباً جديداً لفهم خصائص الشعر العربي الحديث الذي مازال بحاجة إلى تحليل ودرس.

الحواشي:

(١) ينظر: ابن منظور، لسان العرب، ط٣ (بيروت: دار صادر، ١٤١٤هـ/١٩٩٤م)، ١٤/ ٢٨٥.

(٢) إبراهيم مصطفى وآخرون: المعجم الوسيط، ط٢ (استانبول: المكتبة الإسلامية، د.ت)، ٢/ ٢٨٦.

(٣) ينظر: عبدالله السويكت، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر السعودي، ط١ (الرياض: دار المفردات، ١٤٣٠هـ/٢٠٠٩م)، ص٢١.

(٤) محمد منور: استلهام الشخصيات الإسلامية في الشعر العربي الحديث، ط١ (الرياض: النادي الأدبي بالرياض، ١٤٢٨هـ/٢٠٠٧م)، ص١٨.

(٥) السابق، ص٢٤.

(٦) إبراهيم الزرزموني: الصورة الفنية في شعر علي الجارم، د.ط (القاهرة: دار قباء، ٢٠٠٠م)، ص٥٥.

(٧) علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، د.ط (القاهرة: دار غريب، ٢٠٠٦م)، ص١٣٨.

(٨) السابق، ص١٣.

(٩) أحمد مجاهد: أشكال التناص الشعري. دراسة في توظيف الشخصيات التراثية، د.ط (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م)، ص٢٢.

(١٠) علي الجارم: ديوان الجارم، ط٢ (القاهر: دار الشروق، ١٤١٠هـ/١٩٩٠م)، ص٧٤.

(١١) السابق، ص٧٣.

(١٢) عبدالله الرشيد: وقوفاً بها . ثلاث ظواهر في الشعر العربي الحديث، ط١ (بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون، ١٤٣٢هـ/٢٠١١م) ،ص ٧٥-٧٦.

(١٣) ديوان الجارم، ص٢٦٠.

(١٤) ينظر: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر السعودي، ص٥١٤.

(١٥) ينظر: السابق، ص٥١٤.

(١٦) ديوان الجارم، ص٣٥٣.

(١٧) السابق، ص١٦٩.

(١٨) السابق، ص٣٣٠.

(١٩) استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص٢٤١.

(٢٠) ينظر: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر السعودي، ص٥٩٣.

(٢١) ديوان الجارم، ص٣٠٥.

(٢٢) السابق، ص١٨.

(٢٣) السابق، ص١١٩.

(٢٤) ينظر: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص١٩٤.

(٢٥) ينظر: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر السعودي، ص٥٣٩.

(٢٦) ديوان الجارم، ص٣٢٧.

(٢٧) محمد محيى الدين عبدالحميد: شرح ابن عقيل، د.ط (بيروت: المكتبة العصرية، ١٤١٨هـ/١٩٩٧م)، ١/ ١١٤.

(٢٨) ينظر: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر السعودي، ص٥١٤.

(٢٩) ديوان الجارم، ص٣٢٧.

(٣٠) ينظر: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص٢٣٣.

(٣١) ديوان الجارم، ص٣٣٠.

(٣٢) إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، د.ط (القاهرة: مطبعة نهضة مصر، د.ت)، ص٩٧-٩٨.

(٣٣) ديوان الجارم، ص٣٥٣.

(٣٤) السابق، ص٤٥٢.

(٣٥) ينظر: بيير جيرو، علم الإشارة (السيميولوجيا)، ترجمة منذر عياشي، ط١ (دمشق: دار طلاس، ١٩٩٨م)، ص٩٤.

(٣٦) أحمد الزعبي: التناص نظرياً وتطبيقياً، ط٢ (عَمَّان: مؤسسة عمون للنشر، ٢٠٠٠م)، ص٥٠.

(٣٧) ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر، تحقيق محمد محيى الدين عبدالحميد، د.ط (بيروت: دار الجيل، د.ت)، ٢/ ٢٨٠.

(٣٨) ينظر: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر السعودي، ص٥٥٧.

(٣٩) ديوان الجارم، ص٢٥٧.

(٤٠) ينظر: ديوان الحارث بن عباد، تحقيق أنس أبو هلال، ط١ (أبوظبي: منشورات أبوظبي للثقافة والتراث، ١٤٢٩هـ/٢٠٠٨م)، ص١٩٣.

(٤١) ديوان الجارم، ص١٢٥.

(٤٢) إبراهيم محمد عبدالرحمن: بناء القصيدة عند علي الجارم، ط١ (مصر: دار اليقين، ١٤٣٠هـ/٢٠٠٩م)، ص٢٧٢.

(٤٣) ديوان الجارم، ص٦٤.

(٤٤) ديوان امرئ القيس، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، ط٥ (القاهرة: دار المعارف، د.ت)، ص٧.

(٤٥) ديوان الجارم، ص٦٤.

(٤٦) السابق، ص١٢٠.

(٤٧) ديوان النابغة، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، ط٢ (القاهرة: دار المعارف، د.ت)، ص٤٠.

(٤٨) مصطفى السعدني: التناص الشعري، د.ط (الإسكندرية: دار منشأة المعارف، ١٩٩١م)، ص٩٦.

(٤٩) ديوان الجارم، ص٢٤٩.

(٥٠) ديوان امرئ القيس، ص١٧.

(٥١) ديوان الجارم، ص١١٥.

(٥٢) ديوان امرئ القيس، ص٤١.

(٥٣) ديوان الجارم، ص٢٣٤.

(٥٤) ديوان الخنساء، شرح حمدو طماس، ط٢ (بيروت: دار المعرفة، ١٤٢٥هـ/٢٠٠٤م)، ص٤٦.

الإبرة والقميص
من تَجلّيات (الكُوميديا) الساخرة في الشعر العربي

د. عمر بن عبد العزيز المحمود - السعودية

توطئة:

تستوقفني في كثير من الأحيان أبياتٌ من (الشعر العربي)، أشعر من الوهلة الأولى أنها ليست (عاديةً)، أي: أنها ليست كما تبدو عليه (للمتلقي) الذي لا يطيل (التأمل) في (ألفاظها)، ويُحاول أن يسبر (أغوار) (معانيها)، فيكتفي بما تبادر إلى ذهنه من (القراءة الأولى)، ويُفوِّتُ على نفسه بسبب ذلك (أسراراً) و(نكتاً) و(جماليات)، سيُدهش حتماً حينما (تتكشَّف) له من وراء أستار تدبرها، وإطالة الوقوف أمام إيحاءاتها.

ومن تلك الأبيات التي كان القلم يُصِرُّ بين الحين والآخر على كشف شيءٍ من إبداعها الغزير وثرائها الدلالي العجيب بيتان في الهجاء الساخر اختلفت كتب الأدب في حقيقة صاحبهما، على أن أكثر المصنفين أوردهما دون عزو إلى شاعر معين، وهما قوله:

لَو أَنَّ قَصْرَكَ يَابنَ يُوسُفَ مُمتَلٍ ... إِبَـراً يَضِيقُ بِهَا فِنَـاءُ المنزِلِ
وَأَتَاكَ يُوسُـفُ يَستَعِيـرُكَ إِبْـرَةً ... لِيَخِيطَ قُدَّ قَمِيصِهِ.. لَم تَفعَلِ!!

وقبل الكشف عن روائع (المبالغة الساخرة) في هذين البيتين، والتحليق في (فضاءاتهما)، أرى أنه من الضروري رصد أبرز (الملاحظات) التي لفتت انتباهي أثناء تتبعي لهما في المصادر التي أوردتهما، من أهمها:

١- يورد بعض المؤلفين قبل هذين البيتين (قصة) شديدة الارتباط بهما، بل إنهم يرون أنَّ هذه (القصة) هي التي أوحت بهذين البيتين لِمن أنشدهما، وخلاصتها: أنه قيل لبعضهم: أما يكسوك مُحمَّد بن يَحيى؟ فقال: والله لو كان له بيتٌ مَملوءٌ إبراً، وجاء يعقوب -ومعه الأنبياء شفعاء، والملائكة ضُمناء- يستعير منه إبرةً؛ ليخيط به قميص يوسف، الذي قُدَّ من دُبُر، ما أعاره إياها، فكيف يكسوني؟

٢- لَم يتوقف أحدٌ من المؤلفين -فيما وقفتُ عليه- عند هذين البيتين، (وقوفاً جادًّا)، بل كان جلهم يوردهُما، دون أدنى (تعليق) أو (شرح)، كانوا فقط يشيرون إلى أن ناظمهما استفاد من المقولة السابقة في (القصة) المذكورة آنفا، أو أن البيتين شاهدٌ على (المبالغة) في البخل، ولا زيادة على هذا، بيد أن (الألوسي) ذكر أن البيتين فيهما من (المبالغات) ما يزيد على (العشرة)، ولم يزد على هذا، وهي على كلِّ حال التفاتةٌ تستحق الإشادة.

٣- اتفق (جَميع المؤلفين) على رواية (البيت الثاني) دون أي تغيير في (ألفاظه)، بينما كان (البيت الأول) مُعَرَّضاً لاختلاف (الروايات)، وقد اخترتُ من هذه الروايات الرواية الغالبة في أكثر الكتب التي أوردت البيتين، وهي الرواية التي (تتناسب) مع (سياق) النص، و(تُعمِّق) من (دلالاته)، و(تتعاضد) مع (المبالغات) الواردة في ثناياه.

والآن.. دعونا نُحلِّق معاً في (فضاءات) هذا النص بإيجاز، ونُحاول أن نكشف عن شيء من (أسرار تَميُّزه)، و(ثراء دلالاته).

إبْحَـار:

لا شك أنَّ أيَّ (قارئ) لهذا (النص الساخر) سيفهم فوراً أن الشاعر يصف شخصاً سَمَّاه (ابن يوسف) بـ(البخل الشديد)، وقد (بالغ) في وصفه بذلك إلى الدرجة التي يَجعله فيها مُمتنعاً عن (إعارة إبرة)، رغم أنه يَمتلك الكثير منها، وهي (الرؤية الأولية) و(النظرة البدائية)، التي تقرأ (النص) قراءةً (عادية) و(سطحية)، ولا تترك مَجالاً (للعقل) أن (يتأمل) في (جزئياته)، و(يتعمَّق) في (إيحاءاته)؛ لذا فإني أرى أنَّ هذه (النظرةَ) إلى (النص) نظرةٌ (قاصرةٌ)

و(ظالمةٌ)؛ إذ إنها غَضَّت الطرف عن (دلالاتٍ) متعددة، من شأنِها أن (ترتقي) بـ(الفكرة الرئيسة) إلى أعلى مِمَّا هي عليه في الظاهر.

ولكي لا يكون الحديث هنا مُجرَّد (تنظير) دون (تطبيق)، أو (ادِّعاءً) دون (تدليل) و(تدعيم) و(برهان)، دعونا (نقترب) من (النص) أكثر، ونُحاول معاً أن (نُجلِّي) شيئاً من تفاصيل هذه (الكوميديا الساخرة)، و(نتلمَّس) بعضاً من (مبالغاتِها) المدهشة، الأمر الذي لن يتمَّ سوى عن طريق الوقوف عند كل (لفظة) في النص.

(المشهد/البيت) الأول:

قِمَّةُ الاكتفاء

أولاً- (لو أنَّ قصرك): كان يُمكن للشاعر أن يتجاوز هذه اللفظة (قصرك) إلى غيرها من الألفاظ التي يُمكن أن تَحلَّ مَحلَّها، ويتوهَّم (القارئ) أنَّها تؤدي (الغرض) نفسه، مع عدم إخلالِها بالوزن، كلفظة (بيتك)، أو (دارك)، لكنه آثر هذه اللفظة دون سواها؛ ليُحقِّق بذلك غرضين، لن يتوافرا مع غيرها من الألفاظ، هما:

أ- أنَّ المقام مقام وصف بـ(البخل الشديد)، ولو كان هذا (البخيل) فقيراً، أو متوسط الحال، لَهانَ الأمر قليلاً، مع ما فيه من الشناعة والقبح، ولربَّما انتفت اللائمة عنه لو كان شديد الفقر، لا يَجد قوت يومه، فكيف الحال وهذا (البخيل) المقتِّر (غنيٌّ)، مُكتفٍ، يسكن قصراً شامِخاً؟

ب- لا ريب أن (القصر) يتميز عن بقيَّة الدور العادية، والبيوت التي يسكنها الناس بـ(ضخامته)، و(كِبَرِه)، و(اتساع مساحاته)، ولا شكَّ حينها أنَّ (الإبر) ستكون (أكثر) بكثير في هذا (القصر) المترامي الأطراف، مِمَّا لو كانت في مكانٍ آخر، (أصغر) مساحةً من قصر (ابن يوسف).

ثانياً- (يابن يوسف): (النصُّ) على (اسم المهجو) في البيت، وبهذه الطريقة التي (ناداه) فيها، و(نسبه إلى أبيه)، يُحقِّق له (أغراضاً) عِدَّة، لا يُمكن أن توجد، فيما لو عَمِدَ إلى طريقة أخرى:

أ- (النصُّ) على مَا يُعرف به صراحةً في وقته، وذلك كي (تلتصق) به هذه (الصفة القبيحة)، في كل (زمان) و(مكان)، وتبقى (مُلازمةً) له، متى ما أُنشدت هذه (الأبيات).

ب- ثم إنَّ عدم (نصِّ) الشاعر على (اسم المهجو) في الأبيات -كما في كثير من أبيات (الهجاء) التي تَمرُّ علينا- قد يؤدِّي إلى (نسيان) مَن قيلت فيه، أو على الأقل إلى (اختلاف الروايات) حول (الشخص المقصود) بهذا الهجاء، بيد أنَّ (النصَّ) عليه في الأبيات، لا يترك مَجَالاً لأيٍّ من هذه الاحتمالات.

ج- (النصُّ) على المهجو عن طريق نسبته إلى اسم أبيه مقصودٌ مُتعمَّد، وسنعرف السرَّ في تَعمُّد الشاعر (التصريح) باسم أبيه حينما نتحدَّث عن البيت الثاني، حيث سيدخل (أبوه) في هذا (المشهد) على أحد (التأويلين) الذي سنكشف عنهما هناك.

د- وممَّا زاد من (تَميُّز) هذا التركيب، (توجيه) الخطاب مباشرةً إلى (المهجو)، فقد أَلِفَنَا أبيات (الهجاء) في الغالب يتحدَّث فيها الشاعر عن (ضحيته) بأسلوب (الغائب)، ويُخبِر عنه بِهذا (الهجاء)، وهو (مُتوار) عن المشهد، أما في نَصِّنا هذا فـ(الضحية/ابن يوسف) حاضرٌ موجودٌ مُستحضَرٌ في ذهن (المتلقي)، الذي يرى هذا (المشهد الساخر) بِجميع (أبطاله).

ثالثاً- (مُمتَلٍ): وهي (اسمُ فاعل) من الفعل (امتلأ)، بِمعنى بلغ (الغاية) و(النهاية)، والضمير المستتر فيها يعود على ذلك (القصر) الذي نسبه الشاعر إلى (المهجو/ابن يوسف)، وإيثار هذه (اللفظة) بِهذه (الصيغة) له أسرارٌ، أستطيع أن أُجلِّي بعضاً منها من خلال ما يلي:

أ- نلاحظ بدايةً أن هذه اللفظة دلَّت (صراحةً) على أنَّ هذا القصر قد بلغ الغاية والنهاية في (الامتلاء)، حتى لَم يَعُد يُوجَد فيه جُزءٌ خالٍ.

ب- إيثار صيغة (اسم الفاعل) تُحقق للشاعر أمرين: فعلى (المستوى الدلالي) يُدرك (القارئ) أن (اسم الفاعل) يتميز عن الفعل (يَمتلئ) بـ(الثبوت) و(الدوام)، بينما (الفعل) يدل على (التجدد) و(الحدوث)، والشاعر لا يريد أنَّ هذا (القصر) يَمتلئ ثم يفرغ ثم يَمتلئ؛ لأنه بِهذا التعبير سيأتي وقتٌ يكون

(القصر) فيه فارغاً، وهذا غير مقصود، بل هو مِمَّا يُضعف (المبالغة) في النص، وإنَّما يريد أنَّ هذا (القصر) على هذه الحالة من (الامتلاء) دائماً، في كل وقت، وهذا ما يُحققه التعبير بـ(اسم الفاعل)، وما يقصده الشاعر بالطبع.

ج- الأمر الآخر نلحظه على (المستوى الإيقاعي)، فهذه (اللفظة) -على هذه (الصيغة) وبهذا الموقع (نهاية الشطر الأول)- تُحقِّق للشاعر تناسباً (صوتيًّا) رائعاً، ونغماً (إيقاعيًّا) متميزاً، يتَّسق مع نِهاية البيت، خصوصاً عند الوقوف عليها بالكسر، وهو (تناغمٌ) أعطى (النص) (جَمالاً شكليًّا)، تآزر مع (جَماله الدلالي).

رابعاً- (إبراً): وهي المادة التي امتلأ بها القصر، وتأمل كيف تبادر إلى ذهن الشاعر هذه الأداة بالذات، أعتقد أنَّ ثلاثة أسباب كانت كافيةً لروعة هذا الاختيار:

أ- لصغر حجمها ودقة شكلها؛ ولذلك فبالكاد أن تملأ الأعداد الهائلة منها مساحةً لا تُذكر، فكيف بأعداد ضخمة، تملأ قصراً بأكمله، هل تصوَّرت المشهد؟

ب- لتفاهتها وقلة قيمتها، فالمقام مقام وصف بالبخل، وهذا البخيل يشح بهذه الأشياء التي لا يكاد يكون لها قيمة تُذكر.

ج- لأنها تتناسب مع المشهد القادم في البيت الثاني حينما يُطلب من هذا البخيل الشحيح استعارة إحداها لحاجة شديدة، وهي خياطة قميص قد تَمزَّق.

خامساً- (يضيق): إنَّ هذه الإبر التي ذكر الشاعر أنَّ قصر ابن يوسف مُمتَلٍ بها، لم يكفها المكان على ضخامته واتساع مساحاته الشاسعة، وكأنَّ الشاعر لمَّا قال: (مُمتلٍ) أراد أن يتجاوز ذلك إلى مبالغة أعلى وأرقى وأكثر، فجاء بهذا الفعل (يضيق)؛ ليبين أنَّ هذه الإبر قد تجاوزت مرحلة الامتلاء إلى مرحلة الضيق، بحيث إن كثيراً من هذه الإبر لم يعد له مكان في هذا القصر المترامي الأطراف.

سادساً- (فناء المنزل): والنص هنا على فناء المنزل له دلالة، فلو كان الذي ضاق بهذه الإبر إحدى حُجَر القصر المغلقة من الأعلى -وهذه هي طبيعة الحُجَر- لربما زعم أحد أن المشكلة في الحُجرة؛ لضيق مساحتها وصغر حجمها -رغم أنه ذكر أنه قصر، والقصر لا يمكن أن تكون حُجَره بهذا الشكل- ولكن الذي ضاق

بهذه الأعداد الضخمة من الإبر هو فناء المنزل، والفناء هو أوسع ما في القصر وأرحب أمكنته، فإذا ضاق بها هذا المكان تحديداً فإن جميع أجزاء القصر الأخرى من باب أولى.

وهنا ينتهي المشهد الأول من هذه الكوميديا الساخرة، تعاضدت فيه المشاهد الجزئية الدقيقة، وتآزرت فيه المبالغات المتناهية؛ للكشف عن الحالة المادية للمهجو/ابن يوسف، من خلال عرض مقطع قصير، يصور شيئاً من مُمتلكاته.

ولا بد أن يلحظ القارئ أنَّ هذا المشهد ثابتٌ لا أثر للحركة فيه، كما لا بد أن يلحظ هنا أنَّ الشاعر حتى هذه اللحظة لم يهجُ أحداً، بل هو في مقام وصف فحسب. وأستطيع أنَّ أقول إنَّ هذا البيت بما يحمله من معانٍ ودلالات ومبالغات يُمثِّلُ قمة (الاكتفاء) الذي أضفاه الشاعر على الضحية؛ ليكون تمهيداً للمشهد التالي.

(المشهد/البيت) الثاني:

قِمَّةُ الحاجة

بعد أن أنهى الشاعر المشهد الأول عن طريق وصف الضحية بأوصاف دلت على قمة اكتفائه الذاتي ها هو الآن يصور المشهد التالي، وهو مشهد متحرك وليس ثابتاً كسابقه، كما أنَّ شخصيةً أخرى جديدة، ستظهر خلال هذا المشهد لتضيف للنص إثارةً زيادةً على إثارته، ومبالغةً فضلاً عَمَّا فيه من مبالغة، فدعونا نستكشف جماليات الحركة في هذا المشهد وما فيه من مبالغات باهرة:

أولاً- (وأتاك): وهنا إشعارٌ بدخول شخصية جديدة إلى هذا المشهد، والشاعر هنا يصور قدوم شخص ما إلى ابن يوسف؛ لحاجة ما سيكشف بقية البيت عن هويته والحاجة التي يبتغيها، ولكنَّ الذي يلفت الانتباه هنا أنَّ الشاعر بدأ منذ بداية المشهد بوضع اللبنة الأولى للكشف عن قمة الحاجة التي يفتقر إليها هذا الشخص، وذلك عن طريق تصويره بأنه يأتي هو بنفسه إلى ابن يوسف في قصره الأثير، راجياً حاجته الملحة، أي: أنَّ ابن يوسف لم يكن هو الذي ذهب إليه لأمر ما فاستغل الرجل الفرصة وشكا إليه حاجته، كما أنهما لم يلتقيا صدفة في مكان ما فاستثمر الرجل هذا اللقاء ليعرض حاجته على هذا الغني المقتدر، بل إن الحاجة

الشديدة هي التي أتت بالرجل إلى عند باب المهجو/ابن يوسف.

ثانياً- (يوسف): والشاعر هنا يكشف عن شخصية هذا الرجل المحتاج الذي تجشَّم العناء لتحط به الرحال عند عتبات قصر ابن يوسف المنيف، وما هذا الرجل سوى يوسف نفسه والد المهجو/ابن يوسف؛ ولهذا السبب، تعمد الشاعر النص على اسم هذا البخيل في بداية البيت، عن طريق نسبته إلى أبيه، وهنا لا بُدَّ لي من عدة وقفات:

أ- مجيء الأب إلى قصر ابنه ووقوفه على عتبات بابه- طالباً منه المساعدة- كاف في بيان شدة الحاجة التي وصل إليها هذا الأب المسكين؛ إذ إن الوالدين في العادة لا يطلبان شيئاً من ابنهما كي لا يثقلان عليه؛ رأفةً ورحمةً به وشفقةً عليه، أو عِزَّةً وأنفةً منهما، لكنَّ الحاجة الشديدة جعلت هذا الأب يخالف هذا المعتاد ويأتي بنفسه، ذليلاً، مُفتقراً إلى ابنه الذي وصل الغاية في الغنى والاكتفاء.

ب- لاحظ كذلك أنه على الرغم من قمة الاكتفاء التي وصل إليها الابن وقمة الحاجة التي وصل إليها الأب، فإنَّ هذا الابن العاق كان غارقاً في غناه وأمواله إلى الدرجة التي وصل فيها إلى نسيان أبيه وعدم تفقد أحواله والسؤال عنه، خصوصاً وهذا الأب يرزح تحت وطأة الفقر الشديد، كما سيتبين من خلال بقية البيت.

ج- ويتجه فهم النص إلى مستوى آخر من التعبير يدل على براعة الشاعر وإبداعه في استخدام الفنون الجمالية وتوظيفها في خدمة النص؛ للكشف عن الثراء الدلالي الذي يتسم به وغزارة المعاني التي يمكن أن يحملها إلى المتلقي.

فإذا كان البعض قد فهم أنَّ يوسف هذا هو والد المهجو/ابن يوسف -وذلك من خلال نسبته إلى أبيه في بداية البيت الأول- واستشعر الفاقة التي حلَّت به، والدناءة التي توشَّح بها الابن، أقول: إذا كان البعض قد فهم هذا واستشعره، فإنَّ البعض الآخر قد فهم فهماً آخر لشخصية يوسف هذه، وهو أنه ليس المقصود به والد ابن يوسف، وإنما المقصود -وهنا تكمن المفاجأة- أنه يوسف u نبي الله، ويمكن أن يؤيد هذا الفهم أمران:

١- ما سبق رواية هذين البيتين في بعض كتب الأدب من قصة تشير إلى مقولة تدل على معنى هذين البيتين، وقد نُصَّ فيها على أنَّ المقصود هو يوسف u، وقد

ذكرتُ نصَّ هذه القصة في ملاحظاتي الأولى على البيتين، أثناء تتبعي لهما في المصادر التي أوردتهما، وقلتُ حينها أنَّ بعض الكتب ذكرت أنَّ ناظم هذين البيتين قد استفاد من هذه المقولة وصاغها شعراً.

٢- أنَّ ما ورد بعد ذلك في بقية البيت من ذكرٍ للقميص وقَدِّه، يتناسب مع القصة المعروفة ليوسف u مع امرأة العزيز، الواردة في القرآن الكريم.

وعلى هذا التفسير الذي يرى أنَّ المقصود هنا هو يوسف u، أستطيع أن أدوِّن بعضاً من الدلالات التي يمكن أن يثيرها هذا التفسير:

أ- ما تتميز به هذه الشخصية النبوية المعصومة من جلالة قدرٍ وعلو منزلة، وهل هناك شخصية بشرية أرفع مقاماً من الأنبياء؟ إذا استحضر القارئ هذه القدسية التي تشع من حضور هذا النبي الكريم استشعر بكل وضوح هيبة الموقف وارتباك المشهد، فهذا النبي الشريف يأتي بنفسه إلى بيت هذا المهجو البخيل، ويقف أمام عتبات قصره الضخم، طالباً حاجته الفائقة، ومُبدياً انكساره وفقره الشديدين.

ب- الظروف والملابسات التي أحاطت بهذا النبي الكريم تحديداً دون غيره من الأنبياء، فلا أحد يجهل المواقف المأساوية والعقبات الشديدة واللحظات الصعبة التي مرَّت بيوسف u، ابتداءً من حسد إخوته وإلقائهم له في الجب، ومروراً بقصته مع امرأة العزيز، وانتهاءً بدخوله السجن، والمعاناة التي كانت ترافقه طوال هذه السنوات من فقدٍ لأهله وغُربته الرهيبة.

فإذا تأمل القارئ الكريم هذه الظروف واستشعرها جيداً، ثم حوَّل بصره نحو هذا المشهد الحي المباشر الذي يطرق فيه يوسف u باب هذا القصر وهو يطلب من صاحبه ما سيطلب، لا يملك القارئ حينها إلا أن يعجب أشد العجب وهو يتوقع بل يقطع جازماً دون تردد أو شك أنَّ ساكن القصر لن يتأخر في تلبية طلب هذا النبي الكريم أيًّا كان هذا الطلب، خصوصاً وهو يمر بظروفٍ ومآسٍ يعرفها كل أحد.

بل إنَّ القارئ يتمنى أن يكون مشاركاً في أجواء هذا المشهد لكي يُقدِّم كل ما يستطيع وما لا يستطيع لهذا النبي الكريم، بل إنَّ هذه الرغبة قد كانت موجودة

لديه منذ أن قرأ قصته العجيبة التي رواها القرآن الكريم في السورة التي حملت اسمه؛ لأنه يدرك أنَّ صاحب المعروف في هذا المشهد هو هذا النبي المحتاج الذي ساقته الأقدار إلى هذا الباب المشؤوم.

ج- ثم إنَّ مجيء هذا النبي الكريم إلى قصر هذا البخيل، يبعث كثيراً من التساؤلات حول سرِّ هذه الزيارة، ويثير أعلى درجات الفضول لدى القارئ في معرفة السبب الذي أدَّى بهذا النبي الكريم إلى أن يقصد هذا القصر ويقف عند عتبات بابه وهو مَن هو في جلالة القدر وعلو المنزلة.

ثالثاً- (يستعيرك): والشاعر هنا يكشف عن السبب الذي أتى بيوسف -سواء أكان والد المهجو أم يوسف u- إلى هذا القصر، ويفصح عن الغرض الذي جاء من أجله، وهو أن يستعير من صاحب القصر حاجةً سنعرفها بعد ذلك، لكنني أتوقف عند اختيار لفظة (يستعيرك)، هذه اللفظة الدقيقة التي تعبر عن مكنون الشاعر، وتضيف إلى المشهد مبالغة أخرى تتزاحم مع بقية المبالغات فيه.

من المعلوم أنَّ الاستعارة هي الانتفاع بالشيء مع بقاء أصله وعودته إلى صاحبه كما هو بعد الانتفاع منه، وهي في هذا السياق لا تتطلب من المستعير أن يدفع ثمناً مقابل هذا الانتفاع، وهذا المفهوم يختلف عن مفهوم (الشراء) الذي لا يمكن معه الانتفاع بالشيء إلا بعد دفع ثمنه، كما أنه يختلف عن مفهوم (الصدقة) أو (الهدية) التي لا تتطلب ثمناً للانتفاع بها، لكن الأصل حينها لا يعود إلى صاحبه.

إذن فاختيار الشاعر للاستعارة هنا مقصود متعمد، والعدول عن الشراء أو الهدية والصدقة مقصود متعمد كذلك، أما لماذا؟ فإليك التوضيح في هاتين النقطتين:

أ- أما عدوله عن (الشراء) فلأن الشاعر هنا يصف قدوم هذا المسكين يوسف وهو يرزح تحت وطأة الفقر والحاجة، وبالتالي لن يكون معه مال لشراء ما يحتاجه من هذا البخيل الشحيح، إذن فالاستعارة هنا -باعتبار العدول عن (الشراء) إليها- تصور شدة الفقر وقمة الحاجة لدى يوسف هذا؛ ولذا فقد لجأ إلى الاستعارة.

ب- وأما عدوله عن (الصدقة) أو (الهدية)؛ فلأن الشاعر هنا يصف كذلك

هذا المهجو/البخيل/ابن يوسف وغناه الفاحش المصحوب بالبخل الشديد والشح المتناهي، وبالتالي فيوسف الفقير المسكين -وهو يقف أمام عتبات هذا القصر المنيف وقد أتى به فقره المتناهي وحاجته الشديدة- يعلم علم اليقين أن صاحب هذا القصر شخص بخيل قد وصل القمة في التقتير، وبالتالي لا يمكن أن يفكر -ولو مجرد تفكير- أن يطلب منه حاجته باعتبارها هدية أو صدقة؛ لأنَّ هذا البخيل لا يمكن أن يقدم هذه الحاجة دون مقابل، بل ربما يغالي في هذا المقابل، فكيف سيعطيها إلى هذا الفقير -أيًّا كانت هويته- مجاناً ودون مقابل، إذن فالاستعارة هنا -باعتبار العدول عن (الهدية) أو (الصدقة) إليها- تفصح عن شدة البخل التي وصل إليها هذا المهجو إلى الدرجة التي اُشتهر فيها أمره بين الناس؛ ولذلك لم يُقدِم هذا الفقير على طلب حاجته باعتبارها هدية أو صدقة؛ لأنه يعلم أنَّ قبول هذا البخيل لهذا الطلب بهذا الشكل يُعدُّ من سابع المستحيلات!

إذن فالاستعارة هنا تتوسط مفهومي الشراء والصدقة، الشراء يتطلب ثمناً لا يملكه يوسف؛ لشدة فقره، والصدقة تتطلب عدم أخذ ثمن مقابلها مع عدم عودتها إلى صاحبها، وهو الأمر الذي لا يمكن أن يقبل به هذا البخيل الشحيح أو يفكر فيه؛ لهذا وذاك كان طلب يوسف دقيقاً وحكيماً، يراعي كلا الطرفين.

رابعاً- (إبرة): وهنا يتجلى للقارئ الكريم الحاجة التي جاء من أجلها يوسف تحديداً، فما هي سوى إبرة واحدة، وهنا نتوقف قليلاً، لنستجلي بعضاً من الدلالات التي يمكن أن نلحظها بعد أن عرفنا حاجة هذا الفقير المسكين:

أ- إفراد هذه الإبرة، فهي إذن إبرة واحدة، يطلبها يوسف من هذا البخيل الشحيح.

ب- ما سبق أن ذكرتُه من خصائص هذه المادة (الإبرة) التي جعلت الشاعر يختارها، فهي شيءٌ تافه لا قيمة له، وشيءٌ صغير جدًّا، لا يُقام له وزن.

ج- ثم لا بد أن تلاحظ أيها القارئ العزيز طبيعة مادة هذه الإبرة التي يود يوسف استعارتها من هذا البخيل، فطبيعتها ومادة صنعها لا تقبل أن تتغير أو تتبدل أو يصيبها عطل أو يتسلل إليها فساد، فلو كان الذي سيستعيره يوسف شيئاً ربما يغلب على الظن أنه سيصيبه ما سيؤدي إلى تحول عن حالته أو تبدل أو تغيير

أو نقصان ولو كان يسيراً ككتاب –مثلاً– أو قلم أو رداء، أقول: لو كان يوسف سيستعير شيئاً من ذلك ورفض هذا البخيل لربما –أقول لربما– وجدنا له عذراً في ذلك؛ إذ لا يريد أن يُفسد عليه هذا المستعير غرضه وحاجته، لكن طبيعة الإبرة لا يمكن أن تتغير، حتى إن طريق استخدامها –وذلك عند الخياطة– لا يُتصوَّر معه أن يصيبها شيءٌ من شأنه أن يفسدها ويجعلها غير صالحة للاستخدام، أو حتى أن يمسها أدنى ضرر، مما يجعل العاقل يثق أنها ستعود إليه بعد الانتهاء من استخدامها وكأنها لم تُستخدم، وبالتالي لن يخسر هذا البخيل –فيما لو أعار هذا الفقير هذه الإبرة– شيئاً إطلاقاً.

د– ما يمكن أن تثيره معرفة ماهية هذا الطلب من تساؤلات، تبعث الفضول وتستدعي التشويق، فلو كان هذا الفقير قد طلب أكلاً أو شرباً أو كسوةً ونحوها من الأمور التي تُطلب عادةً وتحتاجها النفس البشرية ويُدرك القارئ الكريم معها الغرض من طلبها بدهيًّا، لاستطعنا أن نتصور أولاً حالة هذا الفقير قبل أن يحصل على مُبتغاه، ونستشعر قمة حاجته التي يريد الشاعر أن يوصلها إلينا، ولعرفنا ثانياً الغرض الذي يريد أن يفعله بهذه الحاجة بعد أن يحصل عليها، ولأحسسنا بعد هذا كله بحجم الفرح والسرور اللذين سيسيطران على نفسه وروحه بعد أن ينتهي من استخدامه، أما وقد طلب يوسف هذا إبرةً واحدة فإن النفس تبقى متيقظة، متلهفة لمعرفة الغرض الذي سيفعله بهذه الإبرة الصغيرة التي ليس لها من شأنٍ يُذكر.

هـ– ثم أيها القارئ الكريم لا بُدَّ –وقد عرفت أنه يريد استعارة إبرة واحدة فحسب، وقبل أن تنتقل إلى غرضه من طلبها– أن تستحضر حال هذا المهجو/ ابن يوسف التي عرضها الشاعر في البيت الأول. وأبرز ما يجب أن يستحضر ثلاثة أمور –وهي أمور يجب أن تُستحضر دائماً–:

الأول– الثراء الفاحش الذي يتصف به ابن يوسف.

الثاني– امتلاء قصره الفسيح بالإبر، بل إنه قد ضاق بها الفناء من كثرتها.

الثالث– وهو يتعلق بيوسف نفسه، فيجب أن تتذكر أنَّ هذه الإبرة التي يريدها سيأخذها (استعارةً) فقط، أي: أنه سيُعيدها إلى صاحبها فور أن ينتهي من

استخدامها.

فصاحبنا الفقير يوسف -رغم كل هذا- لا يطلب سوى إبرة واحدة، أجل واحدة فقط فحسب، وفوق هذا فهو لن يأخذها ويتملكها، بل سيعيدها إلى صاحب هذا القصر المنيف الذي لا يحتاجها، بل إنه لن يفكر فيها حتماً، ولن يشعر -أصلاً- بنقصانها أو اختفائها، رغم أنها ستعود إليه عن قريب.

خامساً- (ليخيط قُدَّ قميصه): ويختم الشاعر هذا المشهد -الذي يمثل كما قلنا (قمة الحاجة) التي وصل إليها صاحبنا المسكين يوسف- بهذه الجملة التي يكشف فيها الشاعر عن السبب الذي دعا يوسف هذا إلى المجيء إلى قصر هذا البخيل/ابن يوسف، وهو السبب نفسه الذي جعله يستعير منه إبرة واحدة، إذن فهو -ومن خلال هذا التركيب الأخير- يريد أن يخيط قُدَّ قميصه الذي تمزَّق. وإذا نظرنا إلى هذا التركيب، مستصحبين جميع ما مرَّ من أوصاف ومشاهد، فإننا نخرج بالدلالات التالية التي سأذكرها بإيجاز:

أ- قمة الحاجة التي وصل إليها يوسف، فهو يريد استعارة إبرة لشيءٍ ضروريٍّ وليس ترفاً، وهو خياطة ما تمزق من قميصه، وهل هناك ما هو أشدُّ ضرورةً من ذلك؟

ب- ثم إنَّ هذا الأمر -وهو خياطة قد القميص- أمرٌ عاجلٌ لا يحتمل التأخير ولا التأجيل؛ لأنه لو لم يفعل ذلك عاجلاً لم يستطع الخروج من بيته؛ بسبب هذا القُدّ، وبالتالي ستتعطل كثيرٌ من مصالحه التي كانت -ربما- سبباً في إبقائه على قيد الحياة.

ج- وهذا يوحي لنا بأمر آخر، يزيد في تصوير الفقر الشديد الذي يئِنُّ منه يوسف ويعاني بسببه، وهو أنَّه ليس لديه إلا قميصٌ واحد، وهو هذا القميص الذي يرتديه الآن، وقد تمزَّق وأتى اليوم طالباً إبرةً كي يخيطه؛ إذ لو كان لديه غيره من القمصان الصالحة للبس لاستغنى عن هذا القميص الممزق، ووفَّر على نفسه الإقدام على طرق باب هذا البخيل وطلب منه استعارة إبرة للخياطة.

د- ثم إنَّ إسناد الفعل (يخيط) إلى يوسف نفسه، يزيد من تصوير حاجته الشديدة؛ إذ إنه هو الذي سيقوم بخياطة هذا القميص بنفسه، ولن يذهب به إلى

أحد آخر ليخيطه له؛ فهو لا يملك ثمناً لهذه الخدمات.

هـ- ومن الملاحظات التي يجب أن يدركها القارئ هنا أنَّ هذا الغرض الذي يريد يوسف استعارة الإبرة من أجله -وهو خياطة قُدِّ قميصه- من الأمور التي لا تستغرق في العادة وقتاً طويلاً، فالأمر كُلُّه -كما توحي لفظة (قُدّ)- خياطة جزءٍ يسيرٍ من القميص قد تَمزَّق، وبالتالي فإنَّ يوسف لن يتأخر إطلاقاً في إعادة هذه الإبرة إلى صاحبها.

و- ثم لاحظ أيها المتأمل أنَّ ما يطلبه هذا المسكين/يوسف هو إبرة واحدة. وحين يشرع في تقديم هذا الطلب والتماس هذا الرجاء فإنَّ المطلوب منه -وهو صاحب هذا القصر المنيف- سيكون أمامه عند بابه، وكنا قد علمنا من خلال البيت الأول أنَّ قصر ابن يوسف قد امتلأ بالإبر حتى بلغ فناء المنزل وضاق به، وهذا يعني أنَّ ابن يوسف -وهو يستمع إلى هذا الفقير- سيكون قريباً جدًّا من هذه الإبر؛ لأنها موجودة في كل مكان إلى الدرجة التي يمكن أن يحصل على واحدة منها، بل أكثر من ذلك بمجرد أن يمد يده إلى أي مكان دون أن يتزحزح من مكانه، خصوصاً أنَّ فناء المنزل قد ضاق بها، وهو -أي الفناء- أقرب الأماكن لديه حالة كونه يستمع لطلب هذا الفقير عند مدخل بابه، وبالتالي فإنه لم يتبق أي عذر لرفض طلبه فيما لو حدث ذلك.

ز- أضف إلى هذا أنه في حال رَفَضَ هذا البخيل إعارة الإبرة إلى هذا المسكين الفقير فإنَّ هذا يعني أنه -في أفضل الأحوال- سيسير بين الناس بثوب ممزق مقدود، ولك أن تتخيل شعورك وأنت ترى إنساناً يسير أمامك ممزق الثياب، وكيف يشعر وهو يرى نظرات الناس له، فكيف إذا كان ذلك الإنسان شيخاً كبيراً عاجزاً، وابنه من أغنى الأغنياء؟

ح- ثم لا تنس أنَّ هذا الرجل المسكين الذي تمزق ثوبه وأتى يريد استعارة إبرة واحدة فقط كي يخيطه ليس بأي رجل، بل إنه والد ذلك البخيل المقتر، أجل والده الذي كان سبباً بعد الله في وجوده على هذه البسيطة، وقد أتى اليوم تقوده الحاجة ويجره العوز إلى قصر ابنه الذي بلغ القمة في الاكتفاء، طالباً منه استعارة إبرة واحدة ليخيط هذا القد المرسوم على قميصه الوحيد. فإذا كنا قد علمنا أن هذا البخيل/ابن يوسف قد بلغ قمة العقوق حين لم يسأل عن والده ولم يهتم بحاله

حتى وصل إلى هذه الحال، إذا كنا قد علمنا هذا فإننا ندرك الآن أنه أمام فرصة لا تعوض لكي يكفر -ولو قليلاً- عن بعض هذا العقوق بإجابة طلب والده البسيط ويسمح له باستعارة إبرة واحدة لخياطة قميصه.

ط- كنا قد علمنا أن يوسف هذا -كما يحتمل أن يكون والد هذا البخيل- فإنه يحتمل كذلك أن يكون المقصود به يوسف -عليه السلام- وهنا تكون المصيبة أدهى والوقع أعظم والصورة أشد إرباكاً والمشهد أكثر إثارة، يتضح ذلك من استحضار العصمة لهذا النبي الكريم والقدسية التي تشع بحضورها كما ألمحت إلى ذلك في موضع آخر، ولك أن تتخيل -مجرد تخيل- وقوف نبي كريم أمام بابك يطلب منك عوناً ومساعدة، بغض النظر عن نوعها ومستوى صعوبة تحقيقها، وبغض النظر كذلك عن الحالة المادية والاقتصادية التي تعيشها. أضف إلى ذلك الخصوصية في اختيار هذ النبي الكريم بالتحديد، ذلك أنَّ من يعرف قصة يوسف -ولا أخال أنَّ أحداً يجهلها- ويتتبع تفاصيلها يدرك أنه في ذلك المشهد من القصة -وهو مشهد قد القميص- كان الأمر قد بلغ الغاية في التعقيد، والقصة قد وصلت إلى قمة الأزمة.

ذلك أننا نستطيع تقسيم قصة يوسف -عليه السلام- إلى ثلاثة أحداث رئيسة: إلقاؤه في الجب، ومحنته مع امرأة العزيز، ومن ثمَّ توليه خزائن الأرض وقدوم إخوته إليه. وقصته مع امرأة العزيز التي صوَّرها القرآن تتوسط هذه الأحداث، وتمثل نقطة تحول في القصة التي بلغت في هذا المشهد -تحديداً- منتهى الارتباك وقمة التعقيد؛ لأنَّ يوسف -عليه السلام- بعد ذلك أُدخل السجن وأخذت القصة حينها مساراً آخر، ومن هنا يتبين أنَّ يوسف -عليه السلام- في حادثته مع امرأة العزيز كان في أشد صور المعاناة وأدهى مشاهد المآسي، وكان بحاجة ماسة، شديدة في ذلك المشهد -تحديداً- إلى العون والمساعدة، ولذا فالمتأمل في حال يوسف -عليه السلام- ويعرف معاناته حين قُدَّ قميصه، يستشعر شدة حاجته وهو يطلب استعارة هذه الإبرة الوحيدة من هذا البخيل الشحيح ليخيط ما تمزق من قميصه وهو في حالة يُرثى لها.

سادساً- (لم تَفْعَلِ): وهنا تتجلى الإجابة، وتتكشف النتيجة، ويبرز الرد، ويظهر الموقف، موقف هذا البخيل الشحيح/ابن يوسف من طلب هذا المسكين الفقير/يوسف، في هاتين الكلمتين يختصر الشاعر ردَّة فعل المهجو على سؤال

والده أو النبي الكريم.

وقبل أن تتأمل في الإجابة وتعرف ما هي، لا بد أن أُذكِّركَ بالأمور التالية بإيجاز كي تستطيع أن تتعرف على فداحة هذا الرد، ومدى شناعة هذا الموقف، بحيث تستشعر تماماً ما يريد كاتب النص أن يوصله إليك:

أ- غناه الفاحش وثراؤه البالغ، فقد أوضحنا أنه قد بلغ القمة في الاكتفاء من جميع النواحي.

ب- امتلاء قصره الواسع والفسيح بالإبر الصغيرة التي لا يأخذ النزر الكثير منها مساحة تُذكر.

ج- ليس هذا فقط، فقد بلغت هذه الإبر من الكثرة والوفرة أن ضاق بها فناء المنزل الذي يُعدُّ أوسع مناطق القصر، فما بالك بغيره؟

د- هوية الشخص الذي أتى إليه ووقف أمام قصره، فهو والده أو يوسف ﷺ، وكلا الشخصيتين لها خصوصية بالغة في هذا الموقف.

هـ- قمة الحاجة التي وصلت إليها هذه الشخصية، وقد كشفنا عن كثير من الأمور التي تتآزر في تصوير معاناتها وشدة فقرها.

و- أيًّا كان الذي يريده ذلك الفقير المسكين، وبغض النظر عن قيمته، فهو يريد استعارته فقط، بحيث سيُعيده فور الانتهاء منه.

ز- أنه كان يريد استعارة إبرة واحدة فقط لا أكثر، وهي متوافرة بشكل كبير جدًّا عند هذا الغني.

ح- أن طبيعة هذه الإبرة تمنع من أن تتحول أو تتغير عن حالتها الأصلية حتى لو استعملت عدة مرات.

ط- الحاجة التي يود أن يستعير هذه الإبرة من أجلها، وهي حاجة ضرورية وليست أقل من ذلك، فخياطة قد القميص أمر في غاية الضرورة لا يحتمل التأخير ولا التأجيل.

وهناك كثير من الدلالات التي كنت قد أوضحتها حين تحدثت بالتفصيل عن كل أمر من هذه الأمور، يجب على القارئ أن يلاحظها كذلك، وقد ركزت هنا

فقط على الأمور المهمة وبإيجاز كي لا أقع في التكرار والإطالة.

حين تعرف كل ذلك وتستشعره بكل أحاسيسك -وأنت تتهيأ لمعرفة الإجابة وتتحرَّق شوقاً لمعرفة الموقف- فاعلم إذن أنه على الرغم من كل ذلك فإنَّ هذا البخيل/ابن يوسف رفض هذا الطلب، وردَّ هذا السائل، وأبى أن يجيب طلبه، أجل .. أبى رغم كل ما عرفته من ملابسات هذا المشهد.

لقد كان ردّاً مفاجئاً للقارئ الكريم، خصوصاً وقد عاش أحداث هذا الموقف بكل تفاصيله، وعرف خلاله قمة الاكتفاء التي يتمتع بها ابن يوسف في المشهد الأول، كما عرف قمة الحاجة التي يعاني منها يوسف في المشهد الثاني، وهو ردٌّ لا أظنه يحتاج إلى تعليق، وموقفٌ لا أخال القارئ المتأمل يجهل الدلالات التي يفصح عنها، وهي دلالات لا يمكن أن تتكشف دون أن يكون القارئ الحاذق قد عاش ملابسات المشهد كاملاً ووعى تفاصيله لحظةً بلحظة.

إذن هذه هي القصة الكاملة، وهذا هو الذي يريد الشاعر أن يوصله إلينا، وهذا هو الوصف الذي يود المبدع أن يسقطه على الموصوف، وهذا هو المدى الذي بلغه ابن يوسف في البخل والشح والتقتير، وهذا البخل -وهي الصفة الرئيسة التي تُميِّز ابن يوسف- ليس بخلاً عاديًا، وبالتالي فلا يمكن أن يأتي الأسلوب والتصوير بشكل عادي مباشر، وعلى هذا فلا غرو أن يعمد الشاعر إلى حشد كل هذه المبالغات الهائلة والدلالات الكثيرة للكشف عن هذه الصفة القبيحة التي توشَّح بها ابن يوسف؛ لأنَّ الشاعر يعلم علم اليقين أنه ليس بإزاء أي بخل، بل هو أمام تقتير وشح منقطعا النظير، لذا لا بد أن يكون العرض موازياً للدلالة المراد إقرارها وإيضاحها.

ملحوظات عامة على النص:

وما دام القارئ الكريم قد استوعب هذه الدلالات التي تكشَّفت لي بعد تأملٍ طويلٍ وتدبرٍ عميقٍ لهذا النصِّ العجيب، أقول: ما دام القارئ قد استوعب ذلك، فليعلم أنَّ الأمر لم ينته عند هذا الحد، وليتيقن أنني لم أكتب عن هذه الأبيات لأجل ما سبق -وإن كان ما سبق كافياً للفت النظر إليها- فإن كان ما مرَّ يُعدُّ ملاحظاتٍ تفصيلية، توقَّفنا فيها عند كل لفظةٍ وتركيب، وحاولنا استجلاء الدلالات الكامنة

وراء ذلك، فإنَّ في هذا النص من الملاحظات العامة التي جعلته يصل إلى هذه الدرجة من الجودة والإتقان، كما جعلته يتجاوز كثيراً من أبيات الهجاء الساخر بمراحل بعيدة بما تميز به من ميزات تتبدى للقارئ الكريم بعد أن يعي تلك الملاحظات التفصيلية السابقة. وسأحاول أن أوجز في ذكر هذه الملاحظات العامة؛ لوضوحها من جهة، ولأنَّ القارئ سيدرك تفاصيلها فوراً، بحكم استيعابه لكل ما سبق، فمن ذلك ما يلي:

١- الجمع بين سهولة الألفاظ وقرب فهمها وعمق دلالاتها وكثرة معانيها، وهذه الميزة ربما تفتقدها كثير من الأبيات الساخرة، فبعض النصوص التي تتجه هذا الاتجاه الساخر، تكون بسيطة، واضحة، يدرك القارئ جميع دلالاتها من القراءة الأولى، ولا تحمل ذلك الثراء الدلالي والعمق الذي يجعل القارئ يخرج بأشياء جديدة كلما أعاد قراءتها، وبالتالي تُنسى من القراءة الأولى ولا يُكتب لها الخلود، وبعضها الآخر تكون صعبة ذات ألفاظ وحشية تحتاج من القارئ أن يتبين أولاً معاني الألفاظ الأولية لها، ومن ثمَّ يدرك المعنى المراد وربما لا يدركه، أما هذا النص الذي معنا فقد جمع بين سهولة اللفظ وعمق الدلالة، وهذه ميزة قد لا تتوافر في كثير من النصوص، خصوصاً إذا علمنا أنَّ هذا النص -مع جمعه بين هذه الأمور- قد قيل في وقتٍ متقدم؛ مما يعطيه قيمةً أعلى ودلالةً أحلى.

٢- المبالغات المتزاحمة التي يكاد النص يغص منها، وهذه المبالغات هي السبب الرئيس التي لفتت انتباهي لهذا النص، وقد أبنتُ في الملاحظات التفصيلية عن كثير منها. ومما يستدعي التذكير في هذا السياق أنَّ هذه المبالغات التي ينضح بها هذان البيتان هي التي لفتت قبلي الإمام الألوسي حينما ألمح أنَّ فيهما ما يزيد على العشرة، ومَن يتأمل في البيتين ويقرأ في الصفحات السابقة، يعلم أن الألوسي لم يتجاوز الحقيقة قيد أنملة.

٣- طرافة الصورة وجدتها وابتكارها، وهذه الميزة واضحة لا خفاء فيها، فكثيرٌ هم الشعراء الذين تعاطوا مع غرض الهجاء ورموا مهجوّيهم بالبخل الشديد وبصور مختلفة، لكنني أزعم أنَّ التصوير في هذا النص فريد من نوعه ومتميز في أسلوبه ومثير للانتباه بشكل لافت.

٤- العفة والنظافة والبعد عن الفحش والتفحش، ولا يلحظ هذه الميزة إلا من

يتتبع صور الهجاء الساخر وكيفية تعاطي كثير من الشعراء معه، فالكثير منهم يعتقد أن قوة الهجاء وشدته يكمن في الإقذاع بصور فاحشة وصفات بذيئة وأمور يستحي الإنسان من ذكرها ويخجل من التعرض إليها، ورغم هذا فإنَّ نصوصهم في ذلك لا تصل إلى المستوى الفني العالي المأمول، أما هذا النص فقد أثبت بما لا يدع مجالاً للشك أنَّ الإبداع في فن الهجاء وروعة التصوير فيه لا يُشترط له الإقذاع أو البذاءة.

٥- دقة اختيار الألفاظ، وهذه الميزة غير خافية على المتأمل الذكي، وما هذا الثراء الدلالي الذي كشفت عن شيء منه خلال ما سبق إلا دلالة واضحة على عدم الاعتباطية أو الجزافية في الاختيار، وأنَّ العدول عن غيرها كان في غاية الدقة والإتقان، يتضح ذلك مثلاً في إيثار القصر على الدار والبيت، وإيثار الفناء عن غيره من أماكن المنزل، وتسميته بنسبته إلى أبيه دون غيرها من الطرق، وإيثار الأفعال (أتاك) و(يستعيرك) دون غيرها، وقل مثل ذلك في بقية ألفاظ النص.

٦- التورية التي أضافت إلى النص ثراءً دلاليًّا ضخماً، والتورية التي أقصدها هي التي أوضحتها في لفظة (يوسف) ذلك الفقير الذي جاء يستعير إبرةً من هذا البخيل؛ ليخيط قميصه المقدود، فقد يكون يوسف هذا هو والد هذا البخيل ابن يوسف، وقد يكون هو يوسف -عليه السلام- ولكلا المفهومين ما يدعمه في النص ويؤيده، وكل واحد منهما يُوجِّه النص توجيهاً متميزاً، ويجعل له مساراً مختلفاً، ويخلق في فضاءاته دلالاتٍ ثرية ومبالغاتٍ ضخمة.

٧- التشويق الفائق المنقطع النظير، وهذا التشويق أوضح من أن يوضح، ويشعر به قارئ النص من أول وهلة، وعند التأمل نجد أنَّ التشويق في هذا النص يتجلى في مستويين اثنين هما:

أ- المستوى الكلي للنص، أي: أنَّ التشويق في هذين البيتين يبدأ من أول وهلة ويستمر حتى نهاية آخر لفظة، وقد استثمر الشاعر -في إضفاء هذا التشويق المهيمن على النص كله- الحرف (لو) الذي افتتح به النص، وهذا الحرف كما هو معلوم حرف امتناع لامتناع، ويحتاج إلى فعل وجواب. والمتأمل حينما يمر عليه هذا الحرف فإنه لا يهدأ حتى يستوفي فعله وجوابه؛ لكي يستوعب المعنى، ولا تنقطع

المتابعة، وكلما طالت المسافة الفاصلة بين الفعل والجواب زاد اشتياق القارئ وتسارعت أنفاسه لإدراك الجواب، فكيف تتصور إذن درجة اشتياق القارئ وشدة متابعته وهو يرى افتتاح البيت الأول بهذا الحرف ولا يأتي الجواب المتمم للمعنى إلا في نهاية البيت الثاني؟

إنَّ هذا الأسلوب وبهذه الصورة يجعل القارئ ولا شك يتابع المعنى ويتتبع الألفاظ خطوة بخطوة وهو يحسب في كل مرة أنه سيصل إلى الجواب، وكلما طالت المسافة زاد الشوق وارتفعت درجة الاستيعاب؛ لأنَّ تلك المعاني التي يمر عليها أثناء طريقه إلى الجواب الشافي تزيد من فضوله لمعرفة جواب (لو) الذي تابعه منذ البداية، وحين يصل إلى الجواب ويحصل على الحل في اللحظة الأخيرة، فإنَّ لذلك وقعاً في حسه وحلاوةً في نفسه لم تكن لتوجد لو حصل على الجواب المطلوب في مكان آخر قبل ذلك.

ب- المستوى الجزئي للنص، فإذا كان ما سبق يكشف عن التشويق المهيمن على كامل النص، فإنَّ فيه مواضع أخرى تستفز القارئ وتخلق فضوله الشديد، وتجعل المتأمل يقف عندها متعجباً، متسائلاً، يبحث عن إجابة، ومن تلك المواضع:

١- حين يعرف القارئ امتلاء قصر ابن يوسف بالإبر حتى ضاق بها الفناء يتساءل عن سبب الإخبار بذلك ولماذا اختيار الإبر دون غيرها؛ وهذا يدفعه إلى متابعة القراءة لمعرفة مغزى هذا الوصف.

٢- عدم إفصاحه عن هوية الشخص المحتاج والاكتفاء باسمه فحسب وبالتالي بروز التورية التي كشفنا عنها فيما سبق، كل ذلك من شأنه أن يشوق القارئ ويبحث عما يدل على هوية هذا الشخص الغريب.

٣- حين يطلب يوسف إبرة واحدة من هذا البخيل، يتساءل القارئ عن سبب هذا الطلب الغريب، وعن الأمر الذي دعاه إلى القدوم إلى هذا القصر المنيف لاستعارة هذه الإبرة.

كل هذه الأمور -وغيرها مما قد يلاحظه القارئ- تسهم في ارتفاع عنصر التشويق في النص، وتزيد من درجة الفضول لدى المتابع؛ مما يؤدي إلى علو القيمة الفنية للنص، وانتفاء وجود الإملال الذي تعاني منه كثير من النصوص.

٨- الإيقاع الرائع والمتميز، فبحر هذين البيتين هو الكامل: (متفاعلن) ثلاث تفعيلات في كل شطر، وقد وُفِّق الشاعر تماماً في اختيار هذا البحر إيقاعاً لهذا النص، ويتجلى سبب ذلك في الآتي:

أ- أنَّ هذا البحر من البحور الشهيرة المعروفة، ولا أبالغ إن قلتُ: إنَّ هذا البحر هو من أكثر بحور الشعر استعمالاً عند العرب.

ب- ثم إنه بحر هادئ الإيقاع، يساعد القارئ على التأمل والمتابعة، وبالتالي استيعاب ما يريد الشاعر أن يفصح عنه.

ج- أضف إلى ذلك أنه سهل الحفظ والترديد؛ مما يجعل انتشار هذا الخبر بين الناس أمراً لا مفرَّ منه.

٩- القافية المتمكنة البديعة، ولا أظن أنَّ هذه الملاحظة والتي قبلها تخفيان على صاحب الأذن الإيقاعية والحس المرهف، فحرف اللام من أكثر الحروف التي يستخدمها الشعراء في قوافيهم، كما أنَّ أكثر صورها استعمالاً وقوعها مكسورة. والمتأمل في موقعي الكلمتين الأخيرتين من البيتين، يلحظ بأنهما جاءتا في مكانهما دون تكلف أو استدعاء.

١٠- البساطة والوضوح وعدم الغرابة، وهذه الصفة ليست بجديدة، بل هي نتاج ثلاث ملاحظات سابقة، فقد جمع هذا النص الألفاظ السهلة الواضحة، مع الإيقاع المعروف الغالب، مع القافية المتمكنة المشهورة، وقلما تجد بيتاً بهذا الإبداع وهذا المستوى الفني العالي يجمع بين هذه الأمور.

١١- الإيجاز اللافت للنظر، ولا يلحظ هذه الميزة إلا من يقرأ ما قاله الشعراء في مثل هذا الغرض، أقصد الهجاء بالبخل -تحديداً- فترى منهم مَن يُبدئ ويُعيد، ويُطيل الأبيات لكي يصيب الغرض ويصل إلى المعنى، وهو يظن أنَّ هذا هو السبيل الأمثل للنيل من مهجوه، لكنَّ هذا الظن يتهاوى أمام هذا النص الذي استطاع مبدعه أن يصيب الهدف وزيادة بأقصر الطرق وأقل الألفاظ.

والإيجاز في هذا النص هو إيجاز القِصَر، وهو تأدية المعنى الكثير باللفظ القليل، وهذا الإيجاز أبرز ما يميز هذا النص، وما هذه الصفحات السابقة إلا بعض المعاني التي استطعت اكتشافها من ألفاظ هذا النص القليلة، المحدودة.

١٢- تَفجُّر الدلالات بشكل بارز، وتناثر المعاني بطريقة عجيبة مثيرة، وهذه الميزة لا يلحظها إلا مَن يطيل التأمل في النص ويتدبر في ألفاظه ودلالاته، والأهم من هذا وذاك أن يتعايش معه مدة ليست بالقصيرة، ولا تحسب أيها القارئ الكريم أنَّ الكشف عن هذه الدلالات -التي اطلعت عليها خلال الصفحات السابقة- قد أتى من قراءة واحدة للنص أو حتى قراءتين أو ثلاث، أو أنه جاء في يوم وليلة؛ ولذلك فكلما ازداد تأملك للنص وزادت المدة التي تقضيها في تدبره والتعايش معه، تتفاجأ بانهمار الدلالات على ذهنك إلى الدرجة التي تتمنى معها أن تقف كي لا يطول التحليل.

وليست كل النصوص تتفجَّر منها الدلالات لطول التأمل والمعايشة، بل فقط النصوص المتميزة التي تحمل ثراءً دلاليًّا لافتاً، وإلا فهناك من النصوص ما يكون فقيراً دلاليًّا من الأصل، ومهما تأملت فيه فإنك لن تخرج منه بالكثير، أما هذا النص فقد استطاع مبدعه أن يجعله قابلاً لهذا التفجُّر عن طريق نظمه لألفاظه ودقة اختياره لها وأسلوبه في عرضها، واستثماره للفنون الجمالية في إبراز معانيه؛ مما يجعل النص خالداً لا تنقضي أسراره ومفاجآته.

١٣- تعدد الأوصاف وكثرة العيوب، فأيُّ قارئ لهذا النص، سيعي فوراً أنَّ الصفة الرئيسة التي يريد الشاعر الكشف عنها ووصف المهجو بها هي البخل الشديد، لكن المتأمل سيدرك أنَّ النص يشي بصفات أخرى من شأنها أن تحط من قدر هذا البخيل إلى أسفل سافلين، وهذا بلا شك انعكاس لنفسية الشاعر وشدة غضبه على هذا المهجو، وهي نفسيةٌ جعلت من نظم هذه الألفاظ تفيض بهذه الأوصاف القبيحة التي يستحقها هذا الموصوف.

فإن كان البخل الشديد هو الصفة الرئيسة التي يكشف عنها النص، فإن المتأمل سيدرك أيضاً: الدناءة والخسة والعجز وردَّ السائل المحتاج وعقوق الوالدين وعدم احترام الأنبياء، بالإضافة إلى قسوة القلب وحب النفس وعدم التفكير بالآخرين، كما سيلمح المتدبر المدقق في هذا النص الجشع والطمع وعدم الثقة بالآخرين وإساءة الظن بهم وانعدام الرحمة. كل هذه الصفات وربما أكثر، تتداعى على ذهن القارئ الحاذق الفطن لهذا النص الثري.

١٤- التلاحم الشديد بين البيتين وعدم انفكاكهما عن بعض، وطالما نبه النقاد

على هذه الخاصية، وجعلوها شرطاً لبلوغ الكلام الغاية في الجودة والإتقان، وخصوصاً عبد القاهر الجرجاني الذي كان كثيراً ما يؤكد على هذه النقطة، ولذلك فأبلغ الكلام لديه هو ما اتحدت أجزاؤه، ودخل بعضها في بعض، واشتد ارتباط ثان منها بأول.

والشاعر يعتمد هنا على (لو) وما تحتاجه من فعل وجواب؛ لإبراز هذا التلاحم. فهذا الأسلوب يجعل الارتباط بين البيتين في غاية الشدة، والتلاحم بينهما في منتهى القوة، بحيث لا يمكن أن يستغني أحدهما عن الآخر؛ وهذا من شأنه أن يجعل القارئ في قمة المتابعة وعلى أهبة الاستعداد في كل لحظة لنيل المعنى تامًّا، كاملاً، ولن يكون ذلك إلا بعد أن تنتهي آخر كلمةٍ في النص، وبالتالي فلا يمكن أن يُفوِّت القارئ أيَّ حرفٍ منه؛ لما يراه من شدة التلاحم بين أجزائه.

ولا يقف التلاحم والترابط بين البيتين عند هذا الحد، بل إنَّ المتأمل فيهما يجد بينهما من وشائج القربى والصلات ما هو أكثر من هذا. وأبرز ما يمكن أن يلاحظه القارئ من هذه الروابط ما يلي:

أ- رابطٌ معنوي، يتجلى في استمرار الخطاب الموجه إلى هذا المهجو، فالنص كله خطاب موحد إلى الضحية/ابن يوسف.

ب- رابطٌ لفظي، ويتجلى في وجود الضمائر المتصلة (كاف الخطاب) في كلا البيتين، وهذه الكاف في جميع مواضعها تعود على المخاطب المهجو/ابن يوسف، فنجد في البيت الأول: (قصرك)، ونجد في البيت الثاني: (أتاك)، و(يستعيرك).

ج- رابطٌ لفظي آخر، تجده في لفظة (يوسف) في البيتين، فالأول جاء مسبوقاً بـ(ابن) ليُنص به على اسم هذا البخيل، والثاني جاء كاشفاً عن اسم الفقير المحتاج، وهذا الربط هو الذي أثرى الدلالة وجعل القارئ يتحيَّر في هويته.

د- رابطٌ لفظي ثالث، تلحظه في مادة (الإبرة)، هذه المادة التي جاءت في البيت الأول في سياق وصف قصر ابن يوسف بأنه قد فاض بها، وجاءت في البيت الثاني في سياق طلب يوسف لإبرة واحدة كي يخيط قد قميصه.

١٥- قبول المبالغة في النص، فقد قرر البلاغيون أنَّ المبالغة إذا وصلت إلى مرحلة الغلو فإنها تُقبل إذا دخل عليها ما يُقرِّب إلى الصحة. والشاعر هنا يعتمد

في ذلك على أمرين:

أ- (لو) التي جعلت القارئ يتقبَّل هذا المشهد الذي تتدفق منه المبالغات بشكل هائل، وتجعل الأمر برمته افتراضيًّا.

ب- إخراج النص مخرج الهزل والسخرية، ومثل هذا الأمر لا يمكن أن يفوت على القارئ؛ وهذا يجعل المشهد مقبولاً مُستساغاً على كافة المستويات.

١٦- تركيبه من مشهدين: ثابت ومتحرك، وقد أوضحتُ ذلك فيما سبق، بل إني قسَّمتُ هذا النص إلى مشهدين: المشهد الأول مشهد ثابت، وصفي، كان الشاعر فيه يصف ويقرر ويُخبر فحسب، والمشهد الثاني مشهد متحرك، تمثيلي، تتحرك فيه الشخوص. وفيه طلبٌ ورد؛ وهذا مما يميز هذا النص عن غيره من النصوص التي تكتفي عادة بالوصف فحسب في مثل هذه الأغراض، فتبقى جامدة، لا أثر للحركة فيها، وبالتالي تفتقد إلى التشويق والمتابعة.

١٧- عدم انكشاف الهجاء إلا في آخر لفظة في النص، وهذه الميزة -وكثير من الميزات السابقة- لا تنكشف بشكل واضح إلا حين يقارن القارئ بين هذا النص ونصوص أخرى، تنتهج الغرض نفسه.

وعدم انكشاف الهجاء في هذا النص إلا حين تحط آخر لفظة فيه رحالها أمام عيني المتلقي من أبرز ما يميز النص؛ وهو الذي جعل التشويق فيه يصل إلى أعلى درجاته، فإذا كان النص يتكون من اثنتي عشرة تفعيلة -باعتبار أنَّ بحر الكامل يتكون من ثلاث تفعيلات في كل شطر، والنص مُكوَّن من أربعة أشطر على بيتين- فإنَّ المتأمل في النص،أو حتى غير المتأمل، سيلحظ أنَّ الشاعر لم يتعرض للضحية/المهجو إطلاقاً في إحدى عشرة تفعيلة منها، بل كان خلالها يبني ويبين ويقرر ويخبر مشوقاً ومحيراً ورافعاً درجة الفضول إلى أعلى ما يمكن أن يصل إليه القارئ المتابع.

وحين تستقر تلك المعاني في ذهن المتلقي، ويستوعبها قلبه، ويكون في قمة التهيؤ لاستقبال الحكم النهائي، ينكشف الهجاء الصريح في التفعيلة الأخيرة الثانية عشرة التي يفصح فيها الشاعر عن موقف ابن يوسف من طلب الفقير المسكين الذي يقف أمام باب قصره، طالباً استعارة إبرة واحدة ليخيط قميصه،

هذا الموقف الذي يعرف من خلاله المتلقي شدة الطمع وقمة الجشع وغيرها من الأوصاف القبيحة التي يتصف بها هذا المهجو، ومن ثمَّ يستشعر المتلقي بكل حواسه المدى الذي وصل إليه ابن يوسف في كل نعت شنيع وقبيح. والشاعر بتأخيره الحكم النهائي يفتح الباب على مصراعيه للقارئ -الذي انتهى للتو من قراءة النص- لكي يحلق بعقله ويطير به في الآفاق، ليتصور كل ما يمكن أن يتصوره من صفات؛ بسبب هذا الموقف السلبي من المهجو الذي تجلى له في آخر لحظة.

١٨- استثمار القصص التاريخي وتوظيفه في تحقيق الغرض بشكل بديع، والقصة التاريخية مجالٌ رائع لإفادة الشعراء منه في قصائدهم، ولكنَّ مكمن الصعوبة في كيفية الاستفادة منها واختيار المكان المناسب لهذه الاستفادة. والشاعر في نصنا هذا يبدع أيما إبداع في استثمار قصة يوسف -على أحد الوجهين في المقصود بيوسف- ويلتقط مشهداً من مشاهدها -وهو مشهد هذا النبي الكريم مع امرأة العزيز وما نتج عنه من قَدٍّ لقميصه- بدقةٍ وبراعة، ليوظفه في هجاء هذا البخيل. والشاعر هنا يستغل شدة حاجة يوسف -عليه السلام- وموقفه العصيب في تلك اللحظة، ليجعله مواجهاً لهذا البخيل، طالباً منه المساعدة، ليكشف في نهاية المشهد رفض ابن يوسف تقديم هذه المساعدة لهذا النبي الكريم.

ولا بد أن أنوِّه هنا أنَّ استثمار القصة التاريخية نادرٌ عند الشعراء، وقلَّما تجد شاعراً يفعل ذلك؛ لأنَّ الإفادة من مثل هذه القصص، تحتاج إلى شاعر متفوق ومبدع؛ لأنَّ القصة ذات مشاهد كثيرة، والشاعر مطلوبٌ منه أن يحسن اختيار المشهد المناسب منها ويوظفه بإبداع وتميز في خدمة غرضه الذي يتحدث عنه، وأنَّى لشاعر عادي أن يفعل ذلك؟

أضف إلى هذا وذاك أنَّ القصة التي استثمر شاعرنا المبدع أحد مشاهدها ليست قصة تاريخية فحسب، بل هي قصة قرآنية نبوية متميزة، حكتها سورة كاملة من سور القرآن الكريم، وهي قصةٌ رائعةٌ بمشاهدها المؤثرة وتحولاتها العجيبة، وكثيراً ما تناولها العلماء بالتأمل والتدبر.

١٩- دقة اختيار الشخصية المتضررة من هذه الصفة القبيحة، والشعراء

حينما يهجون بالبخل فإنهم لا يولون اهتماماً في الغالب فيمَن يتضرر من بخل المهجو، بل يكون كل تركزيهم على هذا البخيل وكيف يبخل وبماذا يبخل ولماذا يبخل، أما على مَن يبخل فإمَّا ألا يُذكر أصلاً، أو يُذكر على أنه واحد من الناس أو مجموعة منهم دون تحديد لهوية.

أما في نصنا هذا فقد تعمَّد الشاعر إبراز هوية الشخصية المتضررة من هذا البخل القبيح، بدءاً من تعيينه بالنص على اسم المهجو بنسبته إلى اسم أبيه، ليُفَاجِئَ المتلقي بعد ذلك بأنَّ الفقير المحتاج ما هو إلا والده أو نبي الله يوسف -عليه السلام- فيُضيف بهذا إلى شناعة هذه الصفة شناعةً أخرى، وإذا كان المتضرر من بخله أقرب الناس إليه، فإنَّ غيره من باب أولى.

٢٠- توافر كل مقومات الخلود للنص، وكل ما سبق من ملاحظات عامة تصلح لأن تكون ضمن تلك المقومات، وأخص منها: الثراء الدلالي اللافت، والمبالغات المتناهية المتزاحمة التي لفتت نظر الألوسي قبل كل شيء.

كما أنني لا يمكن أن أغفل الإيقاع الهادئ المشهور، والنص على اسم المهجو بعينه، ودقة اختيار الألفاظ وبساطتها، ودقة اختيار الشخصية المتضررة من هذا البخل، وحسن استخدام الفنون البديعية وفي مقدمتها التورية، والإفادة من مشهد قصة قرآنية، والتلاحم الشديد بين البيتين، وتوجيه الخطاب مباشرة إلى المهجو دون الإخبار عنه بأسلوب الغيبة، كل هذه الأمور كان لها أثر كبير في إدخال هذا النص ضمن دائرة الخلود في عالم الشعر العربي.

خاتمة:

وبعد هذه الرحلة الشائقة، الماتعة مع نص قصير من نصوص شعرنا العربي الخالد، أود أن أدون هنا بعض الملحوظات الختامية -الخاصة والعامة- التي أرى أنه لا بد أن يتنبه إليها القارئ الكريم:

١- حين يود القارئ أن يتذوق النص وأن يستمتع به ويحلق في فضاءاته، لا بد له أن يطيل التأمل ويزيد التدبر في ألفاظه وعباراته وصوره وأساليبه، وأن ينوع في زوايا النظر التي يرى بها هذا النص، وألا يستعجل في الحكم عليه وتدوين ملاحظاته إلا بعد زمن يعيش فيه مع النص، فإنه متى فعل ذلك فإنه سيستطيع

أن يكشف عن أسرار تميزه، ويتلمس مواطن الإجادة والخلل فيه.

٢- من أبرز الأمور التي تساعدك على اكتشاف مواطن التميز في نص لفت نظرك مقارنته بغيره من النصوص التي تشترك معه في الخطوط الرئيسة وكان لها قيمة عالية في أدبنا العربي. وقد خطر في ذهني بعض النصوص التي اشتركت مع هذا النص في الغرض وهو الهجاء، والصفة التي كان الهجاء لأجلها وهي البخل، فاستثمرتُ ذلك ببيان الفروق بينها للوصول إلى سر علو قيمة هذا النص الذي معنا، وقد كان من أبرز تلك النصوص قول الشاعر:

قومٌ إذا استنبحَ الأضيافُ كلبَهُمُ   قَالُوا لأمِّهُمُ: بُولي عَلَى النَّارِ!

وقول الآخر:

يُقَتِّرُ عيسَى عَلَى نَفسِهِ   وَليسَ بِباقٍ وَلا خَالِدِ
وَلَو يَستَطيعُ لتَقتيرِهِ   تَنفَّسَ من منخَرٍ وَاحِدِ

وقد كنتُ أنوي أن أعقد في نهاية هذه التأملات موازنةً بين نصنا الرئيس وهذه النصوص لكي أبين السبب الذي دعاني إلى الإعجاب بالنص المدروس، ولكنني رأيتُ أولاً أن الحديث سيطول، ورأيتُ ثانياً أنني بذلك أصادر حقَّ القارئ بإعمال عقله وفكره ليقوم هو بنفسه بهذه الوظيفة، ورأيتُ ثالثاً أنَّ القارئ سيدرك هذه الموازنة إذا تأمل في الأسرار والتجليات التي كشفتُ عن كثيرٍ منها في هذه الدراسة، ومن ثمَّ نظر إلى مثل هذه النصوص.

٣- التكلف في التحليل والتعسف في الرؤية يمثلان أزمة في عالم النقد، ذلك أنَّ الناقد في بعض الأحيان يأتي بتحليلات ودلالات لا ناقة للنص فيها ولا جمل، ويُقوِّل المبدع ما لم يُرد، ويجيء بمعانٍ لا تجد في داخل النص أية مؤشرات تدل عليها، وقد حاولتُ خلال هذا التحليل أن أتجنب مثل ذلك، فأرجو أن أكون قد وُفقتُ في ذلك.

٤- أدبنا العربي غنيٌّ بمثل هذه النصوص التي تتميز بالثراء الدلالي العجيب، وتحتاج إلى مَن يقف عندها ويحاول أن يُعايشها ويتأمل فيها، ليكشف لنا عن بعض كنوزها، ويجلي بعض أسرارها.

التعالق السيري والخبري عند أبي بكر الصولي (مقاربة أجناسية)

د. حمدان بن إبراهيم الحارثي - السعودية

لا شك أن الأشكال الأدبية النثرية تتسم بالمرونة، بل باستعدادها لأن تأخذ من صفات بعضها البعض، فكلها تتحرك تحت إطار جنس النثر، إضافة إلى أن الكتاب قد يقعون تحت تأثير ظروف اجتماعية أو ذاتية، تضطرهم أحيانا إلى التفاعل بين أشكال الأجناس النثرية، ولكن بالقدر الذي يرونه مناسباً للموضوعات التي يكتبون فيها.

ومن هنا فليس غريباً أن نرى بعض الأشكال النثرية تنزاح وبكامل حريتها من جنس أدبي إلى جنس أدبي آخر، تقتبس من هذا بعض صفاته، وتسلب من ذاك بعض سماته، وهكذا. وعند النظر الفاحص لهذه الظاهرة، نجد أنها لا تحدث جزافاً أو صدفة، وإنما في حقيقة الأمر تقف خلفها عوامل تهيئ لها مثل هذا الانزياح؛ وهذا ما حدا بعبد الرحيم الكردي -حينما تحدث عن تنوع أشكال البنى السردية- أن يقول: «أشكال كثيرة ومتنوعة تكتنف البنية السردية للنصوص باختلاف البيئات، وباختلاف المؤلفين، وباختلاف المدارس الأدبية والمذاهب الفنية، بل باختلاف النصوص، واختلاف التقنيات المقتبسة من أنواع أخرى أدبية أو غير أدبية»[1].

وهذا بلا شك هو روح الأدب، فالأدباء حينما يكتبون في فن من الفنون الأدبية فهم ليسوا في زنزانة شكل فني، وإنما لهم مطلق الحرية أن يكتبوا حسب ما لديهم

من عناصر، ولهم الحق أن يبدعوا ويجددوا في هذا الفن، كما لهم الحق في أن يهدموا هذا البناء ويعيدوه مرة أخرى.

وبما أن السيري والخبري جنسان نثريان، لهما أشكالهما وخصائصهما المميزة لهما عما سواهما من الأجناس النثرية الأخرى، فمن البديهي أن يكون هذان الجنسان قد استوت ساقاهما واشتدتا، إلا أن الكتاب ينزعون دائماً إلى التجديد والتطوير، فنتج عن ذلك التفاعل بين هذين الجنسين في الأدب القديم.

ولما كان هذا الجانب مظهراً من مظاهر خصوصية أدب الأخبار عند أبي بكر الصولي، في كتابيه (الأوراق، وأخبار أبي تمام)، إذ بات لشخصيته حضوراً في مؤلفاته، حضوراً يتفاوت ظهوراً وكثافة؛ سعينا في هذا البحث إلى كشف اللثام عن ظاهرة التعالق السيري والخبري عند الصولي من خلال سرده للأخبار، وحكيه للأحداث، وكشف ما حدث لهذين الجنسين الأدبيين من تغير وتجديد من خلال هذا التعالق النصي بينهما.

إن من يمعن النظر في كتب الصولي بعمق، يجد حضوراً لشخصيته، غير أنه يختلف عن غيره من الكتّاب في صياغة عرض ذاته، فهو لا يخبر القارئ مصارحة بأنه يدون شيئاً من جوانب حياته وسيرته العلمية، غير أن القارئ لكتابيه - الأوراق والأخبار - يتبين له أنهما مشروعان للتعالق النصي بين الجنس السيري والخبري، خصوصاً بعض الأجزاء من (الأوراق)، وهي: الجزء المختص بـ(أخبار الراضي بالله، والمتقي لله، أو تاريخ الدولة العباسية من عام ٣٢٢هـ حتى ٣٣٣هـ)، والجزء المختص بـ(أخبار المقتدر بالله العباسي، أو تاريخ الدولة العباسية من سنة ٢٩٥هـ، حتى ٣١٥هـ) ، أما (أخبار أبي تمام) فيعد التعالق السيري والخبري فيه قليلاً بالمقارنة مع الأوراق؛ ولعل السبب في ذلك يعود إلى أنه عمد فيه إلى الترجمة لأبي تمام أكثر من كونه يسرد عن سيرته العلمية، أو يثبت شيئاً من جوانب حياته، ناهيك أن الكتاب نقدي، تعرض الصولي فيه لعلاقة أبي تمام بمن يمدحهم، وعلاقة العلماء والأدباء به، وكيف كانوا يحكمون على شعره.

وبالنظر إلى المدونة، يمكننا الكشف عن هذا التعالق من خلال سرد الصولي للأخبار؛ إذ تظهر الذات بأفقها الخبري بأساليب شتى، فهناك الذات الساردة التي تبرز من خلال أقواله: «حدثنا – سمعت – قال أبو بكر: ...» والذات الناقدة التي تظهر من خلال إصداره للأحكام النقدية الواردة ضمن أخباره.

فالذات الساردة عند الصولي تبرز من خلال سرده للأخبار، و عرضه للأحداث، تبدأ من إيحاءات عناوين الكتب، ثم العناوين للأبواب داخل الكتب، وتنتهي بالألفاظ التي تدل على الحكي.

فكتاب الأخبار يوحي من عنوانه أنه مشروع سردي، إخباري، يعبر عن الذات الإخبارية الناقلة للأحداث، يظهر ذلك جليًّا في عناوين فصوله، مثل:(أخبار أبي تمام مع أحمد بن أبي دؤاد، وأخبار أبي تمام مع خالد بن يزيد الشيباني، وأخبار أبي تمام مع آل طاهر بن الحسين) وغيرها.

فهذه العناوين تنبئ عن المكانة الإخبارية التاريخية التي يملكها الصولي، وأنه ذو اطلاع على تاريخ خلفاء بني أمية وشعرائهم، يظهر ذلك جليًّا في ذكره لأخبار أبي تمام مع أحمد بن أبي دؤاد؛ إذ يقول: «حدثني عون بن محمد قال: حدثني محمود الوراق قال: كنت جالساً بطرف الحير (حير سُرّ من رأى) ومعي جماعة لننظر إلى الخيل، فمرّ بنا أبو تمام فجلس إلينا، فقال له رجل منا: يا أبا تمام، أي رجل أنت لو لم تكن من اليمن؟ قال أبوتمام: ما أحب أني بغير الموضع الذي اختاره الله لي، فمن تحب أن أكون؟ قال: من مضر، فقال أبو تمام: إنما شرفت مضر بالنبي صلى الله عليه وسلم ولولا ذلك ما قيسوا بملوكنا، وفينا كذا، وفينا كذا، ففخر وذكر أشياءً عاب بها نفراً من مضر، قال: ونمى الخبر إلى ابن أبي دؤاد، وزادوا عليه، فقال: ما أحب أن يدخل إليّ أبو تمام، فليحجب عني ... وطال غضب ابن أبي دؤاد عليه، فما رضي عنه حتى شفع فيه خالد بن يزيد الشيباني، فعمل قصيدة يمدح ابن أبي دؤاد، ويذكر شفاعة خالد بن يزيد إليه، وأغمض مواضع منها في اعتذاره فما فسرها أحد قط، وإنما سنح لي استخراجها لحفظي

للأخبار التي أومأ إليها، فأما من لا يحفظ الأخبار فإنها لا تقع له»[٢]. فهنا تتجلى ظاهرة التفاعل بين الجنس الخبري والسيري، فالصولي لم يعد مخبراً، وناقلاً للأخبار فحسب، بل أضحى حافظاً، ومفسراً لها، وقادراً على استخراجها؛ لكونه حافظاً لها ولغيرها من الأخبار، وهنا تظهر شخصية الصولي الإخبارية، الساردة للتاريخ؛ إذ يذكر أن المواضع التي أغمض أبو تمام في اعتذاره لا يعرفها أحد ولا يفسرها سواه، وإنما الصولي استخرجها؛ لكونه حافظاً للأخبار التي أشار إليها، أما غيره فلا يحفظها.

كما يتجلى ذلك التعالق من خلال ما يتحدث به الصولي «عن نفسه في مواقف سياسية، صارفاً بذلك انتباه القراء عن الشخصيات التاريخية العامة إلى شخصيته هو، فمن ذلك -مثلاً- ما نجده حين عظُم أمر ابن رائق، وخرج الراضي من بغداد، من تصوير الصولي موقفاً له مع الراضي يريد به أن يدفع عنه الضيق، ولكن الراضي ينتهره، يقول الصولي: «وجرى ذكر ابن رايق، فغمزني ذكي الحاجب في كلامه، وظننت أنه بما سمع من الديالمة قد فُشّ عزمُه، فقلت: يا أمير المؤمنين، بغداد دار المملكة ووطن الخلافة، وفتقها لا يتلافى، فقال: إنما كانت بغداد كذا حيث « لعلها حين» كان في بيت المال بها عشرة آلاف ألف دينار في أيام المعتضد، وضعف لها في أيام المكتفي، فأما ولا مال بها فهي كسائر البلدان، فقلت: فيها ما هو أجل من المال، الأمير إن بلغ الله سيدنا ما يأمله في نفسه وفيهما، وفيها حرم الخلافة وذخائرهن، وأعانني العروضي بكلمة، فصاح عليه فسكت، ثم أقبل عليّ فقال: يا هذا، كم تنصحني في هذا الأمر وما استنصحتك، وتشير عليّ وما استشرتك! فقلت: خطأ والله ... وفرط إشفاق، لا أعود لشيء من هذا أبدا»[٣].

ورغم ما في الخبر من دلالة على تحمّل الصولي لسوء مزاج الخليفة إلى درجة الرضا بالذل، فإننا نرى فيه صورة جلية لتضخم ذات الصولي، ذاك أن الوضع العام للدولة مختل، ورأسها يمرّ بأزمة حادة، ولكن ذلك لم يمنع الصولي من أن

يحوّل المركز من الداخل إلى الخارج، ومن الغير إلى الذات، وكأنه غدا هو قطب الرحى، وسائر الشخصيات تدور في فلكه»[٤].

كما يظهر هذا التعالق - أيضا - في الألفاظ التي تدل على الحكي للأخبار مثل: (حدثنا - سمعت - حدثني - قال - قال أبو بكر ...) التي يبدأ أخباره بها، وهنا دلالة على أنه يروي الأحداث وينقلها، فروايته لهذه الأخبار بهذه الصيغ، واعتماده فيها على ضمير المتكلم تدعو القارئ إلى التعامل مع هذه الأخبار على أنها سيرة ذاتية للصولي «فطبيعة اللغة السيرية المستخدمة في الكتابة هي التي تؤسس ملامح معينة للخطاب السيري، وغالباً ما تنهض على أسلوبية الحكي؛ إذ إن ما يوحي بمعظم السير الذاتية هو دافع خلاق - أي قصصي - لاختيار تلك الأحداث والتجارب من حياة الكاتب التي تشكل معه نسقاً متكاملاً»[٥].

ويدل على هذا قول الصولي في كتابه أخبار أبي تمام: «قال أبو بكر: وكنت يوماً في مجلس فيه جماعة من أهل الأدب والعصبية لأبي نواس حتى يفرطوا فقال بعضهم: أبو نواس أشعر من بشار، فرددت ذلك عليه، وعرفته ما جهله من فضل بشار وتقدمه، وأخذ جميع المحدثين منه، واتّباعهم أثره، فقال لي: قد سبق أبو نواس إلى معان، تفرد بها، فقلت له: ما منها ؟ فجعل كلما أنشدني شيئاً جئت بأصله»[٦].

فهذا الخبر يدعونا إلى أن نتعامل معه على أنه خبر يكتسي الثوب السيري للصولي من عدة وجوه، فهو راوٍ ومخبر؛ إذ يقول: «قال أبو بكر»، ومن جهة أخرى، يحكي لنا هذا الخبر في ثوب سيري وكأنه يروي سيرته الذاتية، وذلك في قالب خبري، من خلال تصويره للأحداث التي دارت في مجالس العلم، وما هي المجالس التي يحضرها؟ ومن يجالس؟ فيشرح لنا مجالسته أهل الأدب والنقد، فيقول: «كنت يوماً في مجلس فيه جماعة من أهل الأدب والعصبية لأبي نواس»، ومن جهة أخرى يحكي لنا مكانته العلمية، وقدرته على المناقشة، والمحاورة، وقوة الحجة

لديه، فيقول: «فرددت عليه ذلك ... وعرفته ما جهله من فضل بشار ... فجعل كلما أنشدني شيئاً جئت بأصله». فقد ساق الصولي هنا الأخبار بضمير المتكلم؛ بغية إظهار ذاتيته العلمية.

إن القارئ لهذه الأخبار بعمق وروية، يدرك أن الصولي هنا اعتمد على ضمير المتكلم في نقل الخبر بشكل جلي، فظهرت هنا وظيفة التعالق الماثلة في محاولة الصولي بزجّ ذاته ضمن السلسلة الحوارية؛ ليزيح نظر المتلقي عن الصولي الناقل للخبر إلى الصولي العالم.

كما يتضح ذلك التعالق - أيضاً - من خلال إبراز الصولي لشخصيته ضمن أخباره بطرق شتى، منها إجلاء شخصيته عبر إبرازه لمقام الرواية، على نحو ما يظهر في هذا الشاهد: «قال أبو بكر: وكنت يوماً بحضرة أبي ذكوان، فسعل، ثم قذف، ثم تشكّى من مفاصله، فجعلنا ندعو له فقال»(٧).

إذا تأملنا في الشاهد أعلاه يتبين أن حضور الصولي لم يعد منحصراً في دور نقل الأحاديث، «بل تجلى في كونه طرفاً من أطراف العالم المصوّر، وضمير المتكلم الجمع (فجعلنا ندعو) يدل على ذلك، إذ إن الحاضرين ظلوا نكرات، ووضع الصولي نفسه في الصدارة.

وربما ظهرت شخصية الصولي في مقام الإضافة والتعليق، فقد روى خبراً عن أبان بن حمدان وإقباله على اللهو وإنشاده شعراً في ذلك، وأعقبه بقوله: «قال الصولي: فقلت لأبي ذكوان حين قرأت عليه هذا الخبر: إن بعض أهل البصرة ينشد بعض هذه الأبيات لبعض أولاد العتبي، فقال لي: ذاك شعر آخر فأنشدنيه»(٨).

وظاهر هذا أن الصولي يريد هاهنا أن يبرز شخصيته العلمية، فيفخر بسعة علمه، ويلمح إلى تفوقه على غيره»(٩).

ونخلص مما سبق أن الصولي يحاول من خلال سرده للأحداث ونقله للأخبار أن يدعو القراء إلى التعامل مع هذه الأحداث الإخبارية على أنها أداة من أدوات

السيرة له، وتجسيد لشخصيته الإخبارية الروائية العالمة.

كما يظهر ذلك التعالق الأجناسي من خلال آراء الصولي النقدية التي يُضمنها الأخبار التي يوردها، فهو يبرز ذاته الناقدة من خلال الناحية التطبيقية العملية، ومن ذلك تصديه للنقاد الهاجمين على شعراء التجديد، موضحاً رأيه الذي يكمن في رفضه لمبدأ التعصب للقديم أو الحديث، مؤكداً أن الجودة الفنية هي الحكم الفيصل على الشعر، وليس القدم أو الحداثة، فيقول في رسالته إلى مزاحم بن فاتك: «اعلم - أعزك الله - أن ألفاظ المحدثين مذ عهد بشار إلى وقتنا هذا كالمنتقلة إلى معانٍ أبدع، وألفاظ أقرب، وكلام أرق، وإن كان السبق للأوائل بحق الاختراع والابتداء، والطبع والاكتفاء، وأنه لم تر أعينهم ما رآه المحدثون فشبهوه عياناً، كما لم ير المحدثون ما وصفوه هم مشاهدة، وعانوه مدة دهرهم من ذكر الصحاري والبرّ، والوحش والإبل، والأخبية، فهم في هذا أبداً دون القدماء، كما أن القدماء فيما لم يروه أبداً دونهم ... ولأن المتأخرين إنما يجرون بريح المتقدمين، ويصبون على قوالبهم، ويستمدون بلعابهم، وينتجعون كلامهم، وقلما أخذ أحد منهم معنى من متقدم إلا أجاده، وقد وجدنا في شعر هؤلاء معاني لم يتكلم القدماء بها، ومعاني أومأوا إليها، فأتى بها هؤلاء وأحسنوا فيها ... وقد استحسن الناس – أعزك الله – لامرئ القيس تشبيهه شيئين بشيئين في بيت واحد، قالوا: لا يقدر أحد بعده على أن يأتي بمثله، وهو قوله في وصف عقاب:

كأن قلوب الطير رطـباً ويابساً ... لدى وكرها العنّاب والحشف البالي

ولقد أحسن فيه وأجمل فقال بشار:

كأن مثار النقع فوق رؤوسنا ... وأسيافنا ليل تهاوى كواكبه

وهذا أعمى، أكمه، لم ير هذا بعينه، فشبهه حدساً، فأحسن وأجمل، وشبه شيئين بشيئين في بيت[10] ثم سرد بعد ذلك أخبارًا، واعتبرها أمثلة تطبيقية، تبين أن المحدثين استطاعوا أن يأتوا بمثل ما أتى به القدماء، بل يراهم تفوقوا عليهم[11]. فالصولي هنا يضمّن سرده للأخبار رأيه النقدي، وأنه مدافع حقيقي

عن الشعراء المحدثين، متخذاً أبا تمام نموذجاً. وهذا العمل النقدي، يجسد للقارئ الذات الناقدة للصولي، ومن هنا ينكشف التفاعل النصي بين الجنس الخبري والجنس السيري، الماثل في تضمين الخبر الذي سقناه أعلاه ألفاظاً سيرية، تبرز شخصية الصولي الناقدة، والفاحصة، المقارنة بين النصوص وتفضيل بعضها على بعض، وذلك من خلال تقديمه لبشار وتفضيله إياه على أبي نواس.

إن ذات الصولي الناقدة، تكمن ضمن أخباره؛ إذ يرسم معالم علم النقد، والصفات الواجب توافرها في الناقد من خلال سرده للأحداث والأخبار، نلحظ ذلك ضمن رسالته إلى مزاحم بن فاتك، إذ يقول فيها: « وإنما أجريت هذا لئلا يجسر على الحكم على الشعراء وتمييز ألفاظهم، والحكم بالجيد والرديء لهم من لم يكن أعلم الناس بالكلام منطوقة ومنثوره، وأقدر الناس على شيء متى أرادوه منه، وأحفظهم لأخذ الشعراء وأعلمهم بمغازيهم ومقصدهم. فأما من لا يحسن أن يعمل بيتاً واحداً ولا يكتب رقعة بليغة، ولا ينال حفظه ما قالته الشعراء في عشرة معان من عشرة آلاف معنى قد قالت فيه، فكيف يجسر على ادعاء هذا؟ وكيف يسوغه إياه من سمعه منه؟»(١٢).

فالمتأمل في هذا الكلام بعمق، يكتشف التعالق بين الجنس الخبري والسيري لدى الصولي من خلال ذكره لذاته الناقدة التي يبرز من خلال تعريفه للعلم بأنه الحكم على الشعراء، وتمييز ألفاظهم، والحكم بالجيد والرديء لهم، كما وضع شروطاً للناقد، تتجلى في حفظ ما قالته الشعراء، وأن يكون ذا باع عميق في معرفة الكلام منظومه ومنثوره، ولديه سرعة بديهة في ذكر الشواهد إذا طلبت منه، ولديه علم واسع بمغازي الشعراء ومقاصدهم، أما من لا تتوافر فيه هذه الشروط فليس ناقداً ولا يؤخذ قوله ولا ينظر إليه.

وإذا ما عدنا إلى أخبار الصولي، نجدها مليئة بهذا التفاعل الذي صرح به الصولي في مضامين أخباره عن الذين عابوا أبا تمام، مبيناً أنهم لا يفقهون شعره.

يقول ضمن خبره لأبي تمام مع ابن أبي دؤاد: «فعمل قصيدة يمدح ابن أبي دؤاد، ويذكر شفاعة خالد بن يزيد إليه، وأغمض مواضع منها في اعتذاره فما فسرها أحد قط، وإنما سنح لي استخراجها؛ لحفظي الأخبار التي أومأ إليها، فأما من لا يحفظ الأخبار فإنها لا تقع له»[١٣].

وهنا يتجلى التعالق النصي لدى الصولي، الماثل في إبرازه لذاته الناقدة، الساكنة في مضامين أخباره، وسرده للأحداث والمواقف؛ مما يدل على ملكته النقدية، وملكته اللغوية، وثروته الثقافية الواسعة[١٤].

وإيراد هذه الملكة النقدية، يعد أداة من أدوات القدرة على توظيف التفاعل بين الأجناس الأدبية لدى الصولي، وأمارة من الأمارات التي ترشد القارئ إلى اكتشاف ذلك التعالق المندس داخل ما يسوق من أخبار، ويروي من أحداث.

إن التعالق النصي بين الجنسين: السيري والخبري ليبرز للقارئ فيما يصدر الصولي من أحكام من مثل قوله: «حدثني أبو عبدالله الحسين بن علي قال: قلت للبحتري: أيكما أشعر أنت أو أبو تمام؟ فقال: جيده خير من جيدي، ورديئ خير من رديئه، قال أبوبكر: وقد صدق البحتري في هذا، جيد أبي تمام لا يتعلق به أحد في زمانه، وربما اختل لفظه قليلاً لا معناه، والبحتري لا يختل»[١٥].

فانظر كيف زاوج الصولي بين الجنس الخبري والسيري؛ إذ ضمّن خبره نقداً، مما يوحي للمتلقي بأنه يدعوه إلى التعامل مع هذا الخبر على أنه سيرة ذاتية له، إذ يؤكد أن البحتري صدق في حكمه، فالصولي هنا يبرز ذاته الناقدة؛ إذ يصدر الأحكام بروية وتمعن وإدراك، فيؤكد أن كلام البحتري صحيح وصدق، فأبو تمام لا يماثله أحد في زمانه،كما يدرك القارئ أن منطوق قول الصولي خبر، بينما مضمونه ومفهومه سيرة ذاتية للصولي، وهذا يكشف لنا أن الصولي لما أراد إثبات علمه ومعرفته أمام المتلقين جنح لأسلوب المزاوجة بين الجنس الخبري والسيري، ليكون مؤشراً دلاليًّا، يعتمد عليه المتلقي في اكتشاف ذاتية الصولي، من خلال

قراءته للأخبار التي سردها للمتلقين في كتابيه (الأوراق) و(الأخبار)، إذ تبرز للمتلقي بعد التفحص والتدقيق الذات الخبرية للصولي ذات الأساليب المختلفة من جهة، ومن ناحية أخرى تظهر له الذات الناقدة التي تبرز آراءه النقدية التي ساقها ضمن أخباره وحكايته للأحداث. وكلتاهما تسكنان في مضامين أخباره -كما مر معنا في الشواهد- فالصولي بملكته النقدية واللغوية وثروته الثقافية، انزاح إلى توظيف التعالق النصي بين الجنس الخبري والسيري داخل ما يرويه من أخبار وما يحكيه من مواقف وأحداث تاريخية، تاركاً ذلك للقارئ، ليكتشف بذاته ذلك التفاعل، وما يحمل في كنفه من دلالات ووظائف أدبية.

الحواشي:

(١) عبد الرحيم الكردي: البنية السردية للقصة القصيرة، ط٣ (القاهرة: مكتبة الآداب، ١٤٢٦هـ/٢٠٠٥م)، ص١٤٨.

(٢) أبو بكر الصولي: أخبار أبي تمام، تحقيق خليل محمود عساكر، ومحمد عبده عزام ، ونظير الإسلام الهندي، ط٣ (بيروت: منشورات دار الأفاق الجديدة، ١٤٠٠هـ/١٩٨٠م)، ص١٤٧ — ١٥٤.

(٣) أبو بكر الصولي: الأوراق (أخبار الراضي بالله، والمتقي لله)، أو تاريخ الدولة العباسية من سنة٣٢٢ إلى سنة ٣٣٣ه، عني بنشره ج. هيورث دن، ط٣ (بيروت: دار المسيرة، ١٤٠٣هـ/١٩٨٣م)، ١١٥/٢.

(٤) محمد القاضي: محاضرات ألقاها لطلبة الدكتوراه ضمن مقرر "قضايا أدبية" عام ١٤٣٢هـ-١٤٣٣هـ، المحاضرة العاشرة بتاريخ ١٤٣٣/٦/١٦هـ، ص.

(٥) فراي: تشريح النقد، ص٤٠٦، نقلاً عن محمد صابر عبيد: تمظهرات التشكل السير ذاتي. قراءة في تجربة محمد القيسي السير ذاتية (إربد . الأردن: عالم الكتب الحديث، ٢٠١٠م)، ص١٣٩.

(٦) أخبار أبي تمام، ص١٤٢.

(٧) أبو بكر الصولي: كتاب الأوراق (أخبار الشعراء)، تحقيق ج. هيورث. دن، د.ط (بيروت: شركة الأمل للطباعة والنشر، ٢٠٠٤م)، ٢٨/١.

(٨) المصدر السابق، ٦٣/١.

(٩) محمد القاضي: محاضرات ألقاها لطلبة الدكتوراه ضمن مقرر "قضايا أدبية" عام ١٤٣٢هـ___١٤٣٣هـ ،ص٢-٣.

(١٠) أخبار أبي تمام، ص١٦-١٨.

(١١) انظر: حسين صبحي، أبو بكر الصولي، ص١٦.

(١٢) أخبار أبي تمام، صـ ٣٨، ١٧٥.

(١٣) المصدر السابق، ص١٥٤.

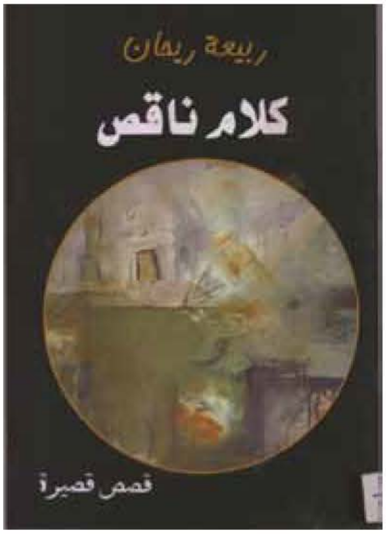
(١٤) انظر: حسين صبحي، أبو بكر الصولي، ص١٦.

(١٥) أخبار أبي تمام.

السّيري والرّوائي في قصص ربيعة ريحان

إبراهيم الحجري ـ المغرب

عتبة:



تَظل ربيعة ريحان وفيّة لنهجها السَّردي الذي يُخلِص للحكاية، ويقترب من عوالم الناس، ويومهم، ويرصد تجربة الذات في علاقتها مع عواصف اليومي، وعواطفه؛ مرتكزًا على اقتناص اللحظات المشتركة، المثيرة والمستفزة، ومغترفًا للتقاطعات والتماسات التي توحّد أسئلة المجموعة البشرية، والتي تنتمي إليها الكاتبة، مراعية التطورات والانعطافات التي تحكم الراهن وأسئلته.

ويبدو هذا الوفاء حتى في آخر نصوصها القصصية المنشورة في موقع «كيكا الإلكتروني»: (داء عضال، مقام الحرج والارتياب، نخب مصالحة، موعد في الربيع، العجوز، تلك هي المعضلة)، والمجموعة بين دفتي كتاب «كلام ناقص». وعلى الرغم من كون هذه القصص قد أنتجت في لحظات وطقوس مختلفة، وفارقت بينها الموضوعات، وأسباب النزول، إلا إنها تجتمع في إطارات المكان، وتتوحّد فيما يخص الرسالة النصية، ويصل بينها مجتمعةً خَيطٌ رفيع يتعلق بإستراتيجية العمل الورشي المختبري للسرد، والانشغال الواعي على الفكرة والمضمون، أو بعبارة أدق: «المفهوم» وفق تصور

مبرمج لمشروع نصي كبير، يجمع شتات التجربة، ويلملمها في بِنية واحدة، يتناغم فيها كلٌّ من الشكل والمضمون، ويتآزر، من أجل تحقيقها المبنى والمعنى.

١- السرد المرجعي:

تستند قصص ربيعة ريحان في تشييد عوالمها التخييلية على المعطيات المرجعية، التي تستقيها من الواقع العياني، وهي مادة تُستنبت أساسًا داخل النص القصصي؛ من أجل خَلق جدال قوي بين الواقع والمتخيل، إصرارًا من الكاتبة على وصل المعاش من التجارب الإنسانية بالهاجسي، والمحلوم به، والرغبات المنسية، والتخييلات، والاستيهامات، وهي أشياء لا تكتمل الشخصية الإنسانية إلا بتوفرها مجتمعةً. وهذا ما يجعل قصص ربيعة ريحان أقربَ إلى القارئ؛ لكونها تخاطب فيه الجانب اللاّ واعي بلغة متيسرة، وأسلوب بليغ، فينساق خلف ظلال المحكي، مطمئنًا إلى حَبكاتها ومنعطفاتها، التي تتدرج به من الواقعي المحسوس والمألوف، من خلال الأمكنة، والأزمنة، والشخوص المعروفة، لدى المتلقي المغربي (خاصة منه المسفيوي)، لترتقي به إلى ملكوت الخيال، حيث تتحول تلك الأسناد والحوامل والمعَيّنات المرجعية، إلى مجرد رموز تحتمل التأويل والتحويل، لتصبح مشحونةً بالدلالات والمعاني، التي ليست بالضرورة هي نفسُها التي تحمِلها في الواقع مثلما يعرفها، وإن كانت في كثير من الأحيان تجمع بين الدّلالتين: الواقعية المرجعية، والرمزية التخييلية.

ويمكن التمييز داخل البنيات المرجعية القصصية بين:

١-١- الفضاء المرجعي: الذي يُحيل -في أغلب مؤشراته- إلى أمكنة تنتمي إلى المدار الجغرافي لمدينة «آسفي» ومحيطِها: المدينة القديمة، سيدي بوذهب، قصر البحر، قبر الولي الصالح سي الطاهر بلكبير، البحر، الميناء، سيدي بوزكري، درب بوجرتيلة، هضبة سيدي بوزيد، آسفي... وهي مؤشرات تحضر في المتن، ضاجّة بحمولتها السوسيو ثقافية.

١-٢- الاسم العلم: وهي أسماء ليست غريبة عن سلالة الأسماء المغربية المتداولة، وتصرّ الكاتبة على أن تورد الأساميَ بالطريقة التي تتردد بها على ألسنة الناس، خاصة تلك التي تُضاف إليه مقولات قبلية، تدل على التحبيب،

والاحترام، والإكبار، مثل: (سيدي)، التي تتضاف إلى أسماء الذكور، و(لالة) التي تُضاف إلى أسماء الإناث، وبقدر ما تمثل هذه الأسماء علامات متواترة في المتداول الجمعي؛ فهي أيضًا تحضر بثقلها الرمزي الذي ينبثق عن وجدان الرواة وهم يستعيدون ارتباطات هذه العلامات بمواقف وذكريات وانفعالات، عاشها الأبطالُ في لحظات الطفولة والشباب في زمن مسترجع. إنها لا تحضر كحوافز للحكي، وإغناءً للرصيد الرمزي فحسب؛ بل تحضر أيضًا لتجسِّدَ شخوصًا من دَم ولحم عبرت الهناك، وتركت آثارَها الرمزية عبر ذاكرة الرواة في الزمن النفسيّ المنفلت (الأمس)، لتبتكر الكاتبة -هنا- حياة جديدة لهذه الكائنات والفضاءات عبر تقديمها للقراء، وتمديد عمرها الرمزي، من خلال تداول قرائي مختلف يراعي خصوصيات العصر، مثلما يراعي خصوصية العمل التخييلي السردي.

١-٣- السلوكيات اليومية للناس: لم تستدعِ القاصّة ربيعة ريحان المشيرات المكانية والاسمية فحسب؛ بل استلهمت كذلك نَبض المجتمع، وإيقاعاته، ومنحتْه حياةً جديدةً في نصوصها، بما يجعله بعيدًا عن أن يكون مجردَ محاكاة ساخرة، أو استنساخٍ مُوارِبٍ، إنه توظيفٌ واعٍ لما تلتقطه حواسُّ الرواة، الذين تطلّقهم في كل المواقع التي تتماس فيها القيمُ، والمواقف الإنسانية، وتتقاطع فيها المصالح والانفعالات، يُعيد صياغة المشاهد الإنسانية الواقعية، وَفق إستراتيجية نقدية- سردية تشخّص الحالة المجتمعية قبل أن تعرِضها على الشخوص والرّواة؛ كي يقلبوها على أوجهها، إما بالتمحيص، أو السّخرية، أو المقابلة، أو الرفض المباشر. وبهذا العمل تكون نصوص ربيعة ريحان في قلب الصراع المتدخل بين الطبقات، والأفكار، والرؤى المجتمعية، حيث يجب أن تجد ذاتها دومًا في حمّة القاع، وغاباته الخرافية. لذلك، تجد قصصها النابضة بحال الناس وهمومهم، وخساراتهم، وأسئلتهم، وأسلوب تفكيرهم؛ طريقها السلس إلى قلوب القرّاء من كل الفئات.

ترصد الكاتبة عبر محكيها -فضلًا عن ذلك- مادة إثنوغرافية مهمة تتعلق خصيصًا بالمتخيل الشعبي في مرحلة من المراحل الدقيقة والحاسمة في تاريخ مدينة عريقة (آسفي)، والمقصود هنا التاريخ الذي لا تسجله كتب التاريخ، التاريخ المنسي والمهمّش، الذي يَعبُرُ في هدوء دون أن ينتبه إليه أحد؛ لأنه يقع في الظلال والحواشي، التي تَغلي بالطبقات السُّفلى، وتلتهب بنار معاناتها، أو لنسمّها

(البرك الآسنة)، التي ليس بمقدور كاتب التاريخ اقتحامها، فهي عوالم لا ترحب سوى بالكتابِ الدقيق الملاحظة، ذوي الخبرات الكبيرة بمسارب الأحياء الشعبية، وردهاتها وفضاءاتها؛ الكتاب المتيقّضي الحواسّ كلّها. ومن السّلوكيات المجتمعيّة التي ترصدها هذه النصوص؛ أذكر:

تزويج البنات في سن مبكرة (زواج القاصر).

محاصرة الرجال للنساء وسجنهنّ في البيوت؛ ربطًا لهن بالشر والمكائد.

وفرة السردين بـ(آسفي) في طفولة الكاتبة؛ ثم بداية انقراضه مع المدّ الصناعي، واكتساح النّفايات الفوسفورية والكيماوية لشواطئ (آسفي)، يقول الراوي في قصة (داء عضال): «هي تعرف أن السردين في (آسفي) كان الوقتُ ما من زمن الصيد الحافل شيئًا لا يُباع، ولا يُشترَى. يكفي أن تذهب إلى الميناء لكي تحصل من البحّارة على ما يكفيك للشواء والقلي، وصنع كويرات الكفتة اللذيذة. طبعًا إنه شيء لا يخطر على البال، وليس تزييفًا للواقع؛ ولكنه كان كذلك بالفعل، ورغم شُحّ البحر بسبب تلوثه بكيميائيات (ماروك فوسفور)، يبقى ثمن السردين في هذه المدينة رمزيًا إذا ما قِيس بأثمان المدن الأخرى، التي لا يتوفر فيها هذا النوع من السمك بالكميات نفسها، والجودة العالية نفسها، والمذاق نفسه».

سرد بعض ما كان يجري من مرويات النساء، واحتيالهن على فكّ الأسر، والانتقام من الرجال، تقول: «النساء جبارات رغم كل القمع فيهن، قادرات على خلق أجوائهن، والتمتع بما يسرقن من وقت خارج رقابة الأزواج».

منع النساء من الخروج من البيت لأي سبب من الأسباب.

اللباس: التكشيطة، النقاب، الحايك، العونية...

مقارنة الوضع الأخلاقي بين الأمس واليوم (ازدياد وتيرة التحرش بالمرأة).

٢- من المحكي الذاتي إلى المحكي الروائي:

تكتب ربيعة ريحان النوع القصصي بوفاء، مخلصةً لتقاليده العريقة، ومجددة لخصيصاته النوعية، دون مَساس بهيكله الجوهري، وفكرها موصول بفكرة المشروع القصصي الكبير، الذي وإن اختلفت مكوناته وموضوعاته، يظل مشدودًا

إلى جوهر يحكمه برمته. تلك الخيوط القوية التي تلفّ التجربة، وتجعلها تدور في فلك رسالة موحدة، ترومها الكاتبة من خلال فعل الكتابة.

إن التجربة تنطلق من الذات كمحور، لتوسع أفقها بالتدريج لتَسع العالم من حولها، ولعل هذا العمل الإستراتيجيّ في الحكي، هو ما ينحو بالنوع القصصي -كما تعيه ربيعة ريحان- منحى النوع الروائي، الذي يكاد يضم تلافيف التجربة ككل تحت جناحه، مستندًا -في ذلك- على عتبة التفصيل السردي، والتوصيف المتردد للفضاءات والشخوص، المحكومين بطابع المحكي الذاتي المبرأ برؤية جُوانية للعالم. وهذا التمفصل الرؤْيوي للعالم من خلال فعل الكتابة، هو ما يمكن أن نسميه تجاوزًا بـ(جامع النص).

٢-١- السير- ذاتي: تنتصر الكتابة لدى ريحان لمحكي الذّات، الّذي يكاد يكون بؤرة السّرد، ونواته الأساسية، وما دون ذلك هو تفريع عن الأصل، وأقصد هنا المحكي الذاتي الذي ينطلق من ذات الراوي كمعبر، لينفذ -من خلاله وعبْرِه- إلى ذوات الآخرين المنتمين إلى المجموعة الصغيرة، التي تشترك معها الكاتبة المكانَ والزمانَ والأسئلةَ، وأعني بذلك المجموعة التي تشكلت في الهُنا (آسفي)، والآن (طفولة الراوية)، فكانت المرجع الذي تُستمد منه مادّة الحكي، والمعينَ الذي يفيض بالحكاية والأسطورة.

٢-١-١- أسطورة (آسفي): اتخذت ربيعة ريحان «آسفي» المكان الجغرافي بفضاءاته المتعددة، المسكونة برائحة التاريخ، وعبق الأسطورة، وثقل اليوميّ، وسحر التشكيل الجغرافي: (المعمار الخرائطي، البحر، الأسوار، الثروة السمكية، هضبة سيدي بوزيد، الأفضية الطقوسية...)... لقد بات الفضاء الأسفوي هوسًا ملحاحًا في تجربة الكتابة، على الرغم من كون الكاتبة انتقلت في مرحلة مبكرة من عمرها إلى مدن أخرى، لكن على ما يبدو، فقد ظل المخيال السردي متمسكًا بالفضاء الأول، المهدِ الذي تشكّلت فيه هُوية الذات المتعددة، ومنها: موهبة الكتابة نفسها التي ظلت متكئة على مخزون الذاكرة، وكأنّ الكاتبة تعيش في المدن المركزية بالجسد فحسب، مانحة بذلك، الفضاء الذاكري المتشكل من المادة الإثنوغرافية المستمدة من المعرفة بالمكان الأول (آسفي)، الوجدان والفكر معًا؛ لذلك فقد بات المحكي المسفيوي المادة الأولية، التي يتكون منها جسد القص لدى ربيعة ريحان،

وهو محكي لا يستحضر المؤشرات المكانية لفضاءات (آسفي) فحسب؛ بل أيضًا يستدعي المادة السوسيو ثقافية، التي ترتبط بهذه الفضاءات، وهذا ما يجعل «آسفي»، وَفقَ هذا الحضور التمثّلي، لدى ربيعة ريحان، (أسطورة) الكتابة.

إن «آسفي» الفضاء الإثنوغرافي، على الرغم من مثوله الصّوري عبر المؤشرات المرجعية المحال عليها نصيًا، يتحول إلى فضاء محلوم به، متخيل، تصنعه الكاتبة وفق عمليات التخيل والتذويت؛ خاصة لمّا يتخذ السّرد بعدًا نقديًا. إنه ليس (آسفي) كما يراه العابرون والسُّواح؛ بل هو (آسفي) العميق، الذي يسْكن الوجدان، هو (آسفي) ريحان وحدها.

٢-١-٢- السّردُ العائليُّ: ما يثير الانتباه في قصص ربيعة ريحان، هو حضور النّسق العائلي الذي يَظل الخزانَ الحافل الذي يستلهم منه رواتُها الشخوصَ والأحداثَ، وتعدُّ هذه الخصّيصة من أهم ملامح السّرد الذّاتي، حيثُ تظل الذّات مشدودةً إلى الوسَط الاجتماعيّ الذي نشأت فيه، ليس بغاية التقديس والإعجاب فحسب؛ بل أيضًا بغاية النقد، وتشريح الأعراف والتقاليد، وتشخيص الهَنات، التي كانت تطوّل العّلاقات بين الأشخاص، والهفوات التي كانت تُخلخل البِنية الاجتماعية، خاصة فيما يتعلق بالأسرة الأبيسية، التي تهيمن فيها السلطة المطلقة للرجل (الذَّكر)، مما يولّد ردّ فعل معاكس من طرف المرأة، التي تصرّ على فكّ قيود الأسّر، ولو على سبيل ارتكاب الخطيئة، وكذا النّسق الثّقافي الذي يتحكّم في بُنى القاع المجْتمعيّ.

وينبثق السرد العائليُّ من الحضور اللاّفت لشخصية الجدة التي تتخذُ هنا في القصص بُعدًا رمزيًا، وكأنها وادي عبقر الذي يلهم الشعراء، دلالةً على أنّ القاصّة ورثت الحكي أبًا عن جد؛ تمجيدًا لسلالة حكّاءة، يقول الراوي في قصة (نخب مصالحة): «سأحرّض جدتي على أن تحكيَ لي عن ذلك بمزيد من التفاصيل الدقيقة، منتهية إلى التركيز على تلك التبعات المفاجئة المصاحبة لتناول الحشيش، لن أحدد لجدتي، في البداية، ما أراه مناسبًا للكلام؛ فهي كانت شديدة الشّعبية، وعلاقاتها الاجتماعية كثيفة، وفي جُعبتها ما لا يعدّ ولا يحصى من تلك السخافات المضحكة، التي تنتهي بها غالبًا كل الحكايات الصادرة من النساء، والمختومة بتوقيعات من الأزواج...»».

لقد فرض ارتباط فعل الحكي بنوستالجيات الطفولة الحضورَ القويَّ لأجواء الأسْرة الصغيرة، والعائلة الكبيرة، التي تتّسع لاحتواء الأخْوال، والأعْمام، وبنات العمّات، وبنات الخالات، والجارات، وبنات الحيّ.

٢-١-٣- الأطروحة النّسوية: تكاد تكون الرسالة الكبرى من خلال المنجزات النصية لدى ربيعة ريحان، هي الدفاع عن قضية المرأة، وتشريح وضعها المأساوي، وتشخيص معاناتها بشكل فاضح ومؤثر، باعتبار أن هذه القضية هي جوهر الهوية الفردية، فضلًا عن كونها تشكّل نواة التحول السوسيولوجي المُراهَن عليها مجتمعيًّا، وإذا كان البعضُ من الكاتبات، يعتبرن أن الرّجل هو سرّ تعاسة المرأة، فإن ريحان تعتبر أنّ الرّجل ما هو إلاّ جزء من نسق ثقافي يتحرك في الخفاء، في شكل منظومة قيميّة متخلفة، تتخذُ الرجل واجهةً مباشرة لها. يقول الراوي في قصة (نخب مصالحة): «الرجال شكلوا نصف الكارثة بالنسبة لنا في هذا الزمن، والنصف الباقي نشكله لأنفسنا، بانغماسنا في تفاصيل الحياة التي نخوضها؛ إكرامًا للتحرّر في غياب شرطٍ يسْندُ تجربتنا في الهمّ والتّعب، اللّذين ندخلهما أحيانًا بلا خيار...».

ومن الظواهر المجتمعية التي تتجلَى فيها المرأة ضحيةً؛ أذكر:

منع النساء من الخروج.

التطليق لأسباب واهية (فلتة لُغوية مثلًا، أو خروج لقضاء حاجة ملحة...).

الزواج المبكر للقاصرات.

الولادة في سن مبكر.

القيام بأعمال البيت وأعمال أخرى خاصة بالرجال...

التحرش والاعتداء...

وما يميز كتابات ربيعة ريحان، فيما يخص أطروحتها النسوية، أنها لا تنساق خلف موضوعة (الأنوثة- الذكورة) كثنائية تتحكم في مأساة المرأة تاريخيًا باعتبارها العامل الوحيد في تكريس الوضع؛ بل توسع دائرة النقاش السوسيولوجي إلى دائرة القيم المتحكمة في المتخيل الشعبي، والتشكيل الثقافي لدى النساء أيضًا، باعتبارهن يتحملن جزءًا كبيرًا في صنع وضعهن الدرامي داخل مجتمع إنكاسي.

٣- المحكي الروائي:

يلتفت قارئ قصص ربيعة ريحان إلى ملاحظة أساسية على مستوى الخطاب، وهي الحضور الروائي الطافح، سواء من خلال البنية الشكلية للقصص، أو من خلال الأدوات التي تستعين بها في صنع الحكاية وبنائها.

٣-١- التفصيل: إذا كانت القصّة تميل، من حيث مورفولوجيتها، ومعماريتها، إلى التكثيفِ، والثغرةُ أو القفزة، والتلميح بدل التصريح، والإشارة بدل العبارة، فإن ربيعة تروم عن وعي إلى كسر هذا التقليد؛ مستعيرةً بذلك الخصّيصات النوعية لجنس الرّواية، فهي تتصرف إلى تمديد الحكي عن طريق اعتماد التصريح بالوقائع كلها، ومَلء البياضات بين الحالات والتحولات، التي تطبع أفعال الشخوص ومعالم المكان، وهذا يعفي المتلقيَ من متاعب إعادة البناء والربط بين مفاصل الحكي، كما أنها توظف تقنية الحكي الفوضوي الذي لا بداية ولا نهاية له، انسجامًا مع مقتضيات السّرد الروائي، الذي يَغرفُ من محكيّ الذات والمكان.

٣-٢- التّوصيف: ترتهن الكتابة لدى ريحان إلى مكون الوصف، بغاية إضاءة العوالم والشخوص، حيث تعمل بما يمكن تسميته بـ(وصف التكشيف)، الذي يَحرص على فضح المسارب المعتمة، وتوضيح الجوانب الغامضة في الذات والمكان، إذ لا يتورع السّرد عن التوقف من أجل وصف شخصية، أو مكان أو زمان، أو انفعال، الشيء الذي يمطط عملية الحكي، ويوقف عملية السّرد، وهو العمل الذي يترك النوع القصصي لفائدة النوع الروائي.

٣-٣- المشْرُوعُ السّردي: إن ربيعة لا تَكتب قصصًا مستقلة؛ ولا ترسم عوالمَ وجزرًا متباعدةً؛ بل تسخّر طاقاتها وحواسّها السردية كافةً لكتابة نص كبير تنسجمُ كل مكوناته المعامرية والدلالية، لتؤديَ رسالةً موحدةً؛ وما استقلالية النصوص سوى عملٍ إجرائيٍّ تكتيكي، يسعى إلى تَجْزيءِ الدَّلالة.

كل هذا يؤكد فرضية غلبة الروائي على السّرد عند ربيعة ريحان، غير أنه سردٌ يجمع بين تفصيل الروائيّ على السرد عند ربيعة ريحان، غير أنه سرد يجمع بين تفصيل الروائي وعمقه، وسحر الذكريات ونوستالجيتها.

جمالية الرواية النسوية في المملكة العربية السعودية (مقاربة سيميائية لنماذج مختارة)

مصطفى عسوق - الجزائر

يعد المنهج السيميائي واحداً من بين أهم المناهج الحداثية التي يتوسّل بها الباحث من أجل فك مغاليق النصوص الإبداعية- شعراً ونثراً- بما يتيحه هذا الأخير من وسائل و آليات إجرائية، تسهل مساءلة النصوص واستنطاقها بغرض الولوج إلى مكنوناتها، والوصول إلى مقدّراتها التي تضِنُّ بها إلّا على أهلها الذين لا يألون جهداً و لا يدّخرون حيلة في سبيل الظفر بقبس المعنى أو شعلة المعرفة من هذه النصوص التي تتميّز بصفات الممانعة و الإباء و المخاتلة والمراوغة كالفتاة الحسناء. فهذه النصوص تستلزم منهجاً رصيناً، وقارئاً رزيناً لا يرضى بأنصاف الحلول، كما لا يقنع بأشباه الأجوبة.

يشتغل المنهج السيميائي - بوصفه منهجاً محايثاً - على مقاربة النصوص، انطلاقاً من البنية السطحية، وصولاً إلى المضمون؛ حيث يصبح للشكل معنى، أو قل يصبح الشكل دالاً على المضمون، ويمكن التمثيل لذلك بالآية الكريمة:(كَلِمَةُ الذينَ كَفَرُوا السُّفلَى وكَلِمَةُ اللهِ هي العُليَا)[1]، فكلمتا (السفلى والعليا) تدلان على الجهة (الانخفاض والارتفاع) معجميًّا. وهذا ما تدلّان عليه من شكلهما أيضاً، فكلمة (السفلى) فيها ألف مقصورة، تتّجه إلى الأسفل لتشاكل معناها، أما كلمة(العليـا) ففيها ألف ممدودة، تتجه إلى الأعلى لتشاكل معنى العلو في الكلمة، فالسيميائيات تراعي هذه التفاصيل الدّقيقة جدًّا، تحدّدها وتنظر فيها وتفسّرها؛ خدمة للنص إثراء لجوانبه الدلالية.

تفرض النصوص السردية الإبداعية على القارئ/الدّارس شكلاً فريداً من القراءة التي تتميز بالجديّة والتأني والتؤدة؛ كي لا تنفلت جواهر المعاني من بين يدي القارئ كما ينفلت الحجر الكريم من يدي المنقب الغافل.

ويأتي اختياري للمنهج السيميائي وسيلة لمقاربة هذا النوع من النصوص كضرورة بحثية وأداة إجرائية، تسهم في تحديد المفاصل الكبرى لهذه المنجزات الأدبية، وتسهّل على الباحث عملية تفسيرها وتأويلها ووضعها في إطارها الدلالي الحري بها والأنسب لها من وجهة نظر هذا القارئ، كما تبقي على احتماليات متعدّدة من وجهات نظر أخرى؛ الشيء الذي يترتّب عليه ما يعرف في الوسط النقدي بـ(إنتاجية النصوص)، هذه الإنتاجية التي تهب للنص مقومات البقاء، وتدفع عنه أسباب الفناء.

يلاحظ الباحث في مجال السرديات تلكم الحركية الواسعة التي شهدت عليها الكتابات الروائية النسوية في المملكة العربية السعودية، وخاصة في العقد الأخير من القرن العشرين ومطلع الألفية الثالثة، من خلال نماذج سردية متعدّدة، مثل: المجموعة القصصية الصادرة للروائية (ليلى الأحيدب، ١٩٩٧م)، و(نهاية اللعبة، ١٩٩٤م، وحبة الهلال، ١٩٩٩م، لبدرية البشر)، ورواية (لم أعد أبكي، لزينب بنت أحمد حنفي، ٢٠٠٤م)، و(غابت الشمس، لأميرة حبيب المضحي، ٢٠٠٥م)، وكذا (مجموعة أعمال الكاتبة رجاء عالم)، وغيرها من الكتابات السردية التي كانت بمثابة نقطة الانطلاق لمسار متميّز في مجال الكتابة الروائية.

لقد فرضت المرأة السعودية وجودها بقوة وفعالية في كل مناحي الحياة في المملكة العربية السعودية، فكانت إرادتها الصلبة وقناعاتها الرّاسخة بجدوى منافحتها عن حقوقها ومكانتها التي تستحقّ التربع عليها خيرَ دافع لها على اقتحام الساحة الفكرية والثقافية التي كانت مجالاً رحباً وموئلاً خصباً لتجارب مشرقة في مختلف الأصعدة. وعالمُ السردِ الفسيحِ واحدٌ من مسارح نشاطها المتعدّدة، حيث نجد تلك الإطلالة الفنيّة التي تحمل توقيع السرد النسائي الذي بدأ يفرض وجوده بقوة الكلمة، ومُكنَة الصَّنعة، وعلوّ الكعب، فتفوّقتْ بذلك بعض الروائيات

السّعوديات على شقائقهن الرجال في هذا المضمار. والأمثلة على ذلك كثيرة في مثل رواية (أنثى مفخّخة)[٢] لأميرة المضحي، ورواية (الفردوس اليباب) لليلى الجهني، كذا مجموعة أعمال رجاء عالم المتميّزة، وعلى رأسها رواية (حبي)[٣] وغيرها من الأعمال الروائية التي تضع هذه الكاتبة في الرِّيادة على مستوى الكتابة التجريبية محليًّا وخارجيًّا. وقائمة الروائيات السعوديات اللّائي أثرين المدونة السردية العربية تطول، وإنّما جئت بهذه الأسماء على سبيل التمثيل لا الحصر.

لقد انبلج صبح الرواية السعودية حاملاً معه صوت المرأة المكبوتة والمحرومة، المرأة التي تعيش الحضر والتقييد، مرة بنعرة الجاهلية، وأخرى بسكرة وعمى التّقاليد؛ حيث دُفِعت الأنثى لخوض غمار الكتابة الروائية، وعوالم السرد المتعدّدة في سبيل خلخلة تلك السكونية التي كانت تخيّم على حياتها في وسط مجتمع يوصف بـ(المحافظ) وقلب ظهر المِجَن على الهيمنة الذكورية التي لا طالما كتمت أنفاسها، وَوَأَدَتْ أحلامها، فما كان من المرأة إلّا أن استلمت دفة القيادة لركب الفكر والبناء الحضاري، لا بمنطق المنع والإلغاء الذكوري الذي يَصُبُّ في خانة السلبية، وإنّما من منطلق العطاء الإبداع الذي يعبّر عن الإيجابية.

تأتي هذه الدراسة في إطار تسليط الضوء على المناحي الجمالية، الكامنة في الخطاب الروائي النِّسوي، وكذا لإبراز الخصائص الفنية والمميزات السردية التي يتسم بها هذا النوع من الكتابات لعيّنة مختارة من الروايات النسوية السّعودية (غراميات شارع الأعشى)[٤]، (طوق الحمام)[٥]، (أبناء ودماء)[٦]، (الفردوس اليباب)[٧]، وهذا - بطبيعة الحال - مع مراعاة الظروف والبيئة التي تنشط فيها هؤلاء المبدعات، وما لذلك من آثار على أشكال السرد وطرائق التعبير في متونهن الروائية. ولهذا الغرض اخترت بعض المكونات السردية لتكون بمثابة المؤشرات السيميائية التي تساعد على سبر أغوار النص والكشف عن مكنوناته المتستّرة خلف ظلال الكلمات، والثاوية في تقنيات الكتابة الأبية الدّقيقة، كما تبرز ملامح الأدبية التي تتبنى عليها معمارية الخطاب الروائي السعودي، ذي المنشأ الأنثوي. أمّا بخصوص المكونات السردية موضوع البحث فيمكن عرضها كالآتي:

أ- الشخصية:

تشكل الشخصية الروائية عنصرا فنيًّا بارزاً، يسهم بشكل كبير جدًّا في تكوين معالم النصوص الأدبية، وذلك من خلال «أسلبة اللغة وفق نسق مميّز؛ قصد مقاربة الإنسان الواقعي، وهذا لا يعني أن الشخصية هي الإنسان كما نراه في الواقع المرئي؛ لأنها توحد للبعدين: الإنساني والأدبي، فهي صورة تخييلية، استمدت وجودها من مكان وزمان معينين، وانصهرت في بنية الكاتب الفكرية»[٨]. والدارس للسرد النسوي السعودي يتلمّس - بلا عناء - ذلك الاهتمام البالغ بهذا العنصر المحوري من لدن الكاتبات؛ بغية تأثيث أعمالهن الرّوائية. ومن الشخصيّات المتكرّرة في هذه الرّوايات النسوية شخصية المرأة التي سوف أقصر مبحث الشخصية عليها.

تتعدّد صور ظهور المرأة في الرّواية السّعودية، كما تتنوع دلالات توظيف هذه الشخصية من روائية إلى أخرى، ولكن في الأخير يسهم كل متن سردي في إثراء الدلالات السيميائية من خلال تنويع صور ظهور المرأة في الأعمال الأدبية السردية. وهذه بعض مظاهر هذا التنوع في الرواية السّعودية:

- **المرأة ذاتٌ بلا اسم:** تقدّم لنا الروائية لمياء بنت ماجد بن سعود مجموعة من الشخصيات النسوية العتيقة، ولكن كذوات إنسانية فاقدة لأبسط مقومات الهويّة (الاسم الشخصي) الذي يمتاز به كلّ إنسان؛ فنجد أن هذه الشخصية تظهر للوجود، تتزوج، تنجب، تصبح جدّة... تموت دون أن نظفر لها باسم. وأكتفي بمثالين على ذلك: «تزوّج السيّد حمد إحدى قريباته، وهي شابة فاضلة مطيعة، تسعى إلى إسعاد زوجها بشتّى الأساليب»[٩] تزوّجت هذه الفتاة الفاضلة المطيعة، وكبرت إلى أن تزوّج أبناؤها وأنجبوا، ثم ماتت بعد موت زوجها بدون اسم «لم يمض شهران على رحيله حتى توفيّت زوجته. كأنّها رفضت أن تعيش بعد غيابه»[١٠]. وهذا الحال ينطبق على زوجة ابنها عادل. والأدهى والأمر هو أنّ عادل - مع أنّه - تزوّج ابنة عمّه إلّا أنّه لا يعرفها شخصيًّا، بل سمع عنها: «علم أنّ والده اختار عروساً له ابنة عمّه

التي لطالما سمع أنّها ملكة من ملكات جمال الكون»(١١)، فعادل يسمع عن ابنة عمّه التي سوف تكون زوجة له بأنها ملكة جمال. يسمع عن ابنة عمّه، وكأنّها تعيش في كوكب آخر!.

لقد أبرزت الكاتبة - بذكاء - الحالة التي كانت تعيشها المرأة أيّام جهلها وأميّتها. أيّام حرمانها حتى من الاعتداد بكيانها، هذا الكيان المستلب الذي لا يظهر إلّا مضافاً للآخر: عيالي، حلالي، حرمتي، كما هو الحال في رواية (غراميات شارع الأعشى): «اللّي يشوفك يا نورة يقول أنّك أصغر من بناتك. لأول مرّة أسمع أبي يذكر اسم أميّ، فقد كانت دائماً أم إبراهيم. اكتشفت اليوم أنّ أمي لها سم أنثى مثلنا، وأنّ اسمها جميل نورة»(١٢). يدل تعجّب هذه البنت من بقاء أمّها نكرة طيلة حياتها على ذلك الاستهجان - المكتوم غالباً- من هذا الواقع المرّ الذي يستوجب التغيير العاجل.

تنقلب الصورة مع الجيل الجديد، فبعد اقتحام المرأة لعالم الدّراسة وعالم الشغل... صار من حقّها أن تسفر عن اسمها الذي تكتّمت عليه - قسراً - لردح من الزمن: «أنجزت سارة دراستها الجامعية ثم تزوجت بموظف ذي منصب رفيع...»(١٣). فالعلم والثّقافة والمعرفة هي حصان طروادة الذي استطاعت المرأة أن تقتحم به أسوار قلعة الذكورة المنيع، وتربّعت على صدر مجلسه الذي حرمت منه دهوراً متتالية، لا لشيء إلّا لأنّها أنثى.

• **المرأةُ من منطق الانفعال إلى دائرة الفاعلية:** يبدو أنّ المرأة السّعودية التي استطاعة أنْ تجعل من نفسها رقماً يُحسب له حسابُهُ في حركية التطور والرقي الذي تشهده المملكة في كلّ المجالات، وفي هذا الإطار تأتي المرأة كتيمة أدبية لترسّخ هذا المنجز، وتثبته على بياض الصحائف بآلية السرد الفني والذي يضمن له الخروج إلى النور، ولتتجاوز المنطق الذي ينظر إليها وكأنّها مجرّد: «أثر يذكّر بالتّمتع بفعل الحبّ»(١٤) إنّها ترفض بشدّة تلك النظرة التشييئية التي: «تختزل المرأة في بضع كلمات من قبيل: الجسد البض، النّهد النّافر، القدّ الفارع... وكأن المرأة جسد لا روح له»(١٥).

استطاعت الرّوائية بدرية البشير أن تقدّم نموذجين للمرأة المؤثّرة والفاعلة في محيطها، والرّافضة لمنطق الرّضوخ والحجب والمصادرة والتّبعية التي لاحقتها، فحرمتها وحرمت مجتمعها من طاقة جبّارة. تصب شخصية (وضحى) في خانة المرأة المكافحة التي بدأت من لا شيء، بعد أن تركها زوجها مع أبنائها لمواجهة المجهول: «... لكنّه في هذه المرة الأخيرة ذهب ولم يعد. انتظرته عامين ولم يعد. ذبحهم الجوع وهي لا تعرف في هذه الدنيا أحداً...»[١٦].

واجهت هذه المرأة الواقع الذي لا يرحم بكلّ صلابة - عكس زوجها الهُرُوبي - فلم تقنع بأن تعيش على مساعدات أهل البرّ والإحسان التي كانت تأتيها، بل أخذت المبادرة بالعمل الجاد، وتدرّجت ببطء ولكن بثبات حتّى تمكّنت: «من الانتقال من بائعة بسيطة، تفرغ جعبتها في ساعات نهار قصير ولا تربح إلّا القليل، إلى سيّدة سوق الحريم بعد عشر سنين»[١٧]. وهذه الصورة لا تختلف إلّا من حيث التّفاصيل مع شخصية السيّدة أمّ جزاع التي لم يستسغ زوجها أن تتفوّق عليه في التجارة، فما كان منها إلّا أن استقلّت بحياتها الشخصية والعملية عنه، فرسمت طريقها بيدها، وكانت سيّدة نجاحها.

تسعى الروائية من خلال هاتين الشخصيتين النسوتين أن توجّه رسالة (نسوية) إلى من يهمّه الأمر بأنّ الفكرة السّائدة بأنّ المرأة لا يمكن أن تعيش إلّا في ظل رجل (ولي) يتدبّر شؤونها ويقرّر نيابة عنها محض وهم لا أساس له؛ فالمرأتان اضطلعتا بدور الرجل والمرأة، وعملتا خارج البيت في كسب لقمة العيش، وداخله لرعاية الأبناء وتربيتهم - في حدود القدرة الفكرية و الجسدية المتاحة - فكانت بهذا الأب والأم في آن، فأثبتت جدارتها، وفرضت وجودها، إذ سكتت و تكلّمت منجزاتها بالنّيابة عنها.

• **المرأة بين سعة الأفق وخيبة الأمل:** لقد فتح التّحصيل العلمي أمام المرأة السّعودية عوالم ظلّت بعيدة أو لنقل: مُبعَدَةً عنها. ومع اكتشافها للعالم الفسيح حولها، تبدّت أمامها هويّتها الضائعة. فبدأت أناها تطرح نفسها أمام الآخر، أحياناً من طرف خفي، وأخرى بشكل سافر جلي، فنتج عن

ذلك فعل البوح بعد الكتمان، والإظهار بعد الإضمار، والانفتاح بعد طول انكماش. لقد أصبح السرد وتقنياته بمثابة المنبر الذي ارتقته بنات حوّاء لتسمع صوتها المكتوم، وتطلق آهاتها المسجونة، وتعبّر عن آلامها الدّفينة.

استطاعت الروائية ليلى الجهني من تصوير الواقع المرير الذي تعيشه الذّات الأنثوية في مجتمع ذكوري؛ حيث يصبح مجرّد الحلم بمثابة حلم، وحيث يلبس الأملُ ثوبَ الألم، وأين ينكسر أفق الانتظار على أسوار سطوة الذكورة وحكمها النّافذ. يجب علَى المرأة في بيئة كهذه أن تتبرّأ من نفسها: «... أليس عذاباً أن تكوني امرأة؟ أحياناً يداهمني هذا الشّعور عندما أحرم من أشياء تافهة فقط؛ لأني امرأة»[18] فهذا الواقع الذي يفرضه المجتمع على المرأة، انعكس سلباً إلى نظرتها لذاتها، وجعلها تتراجع، إن لم نقل توشك أن تتخلّى عن حلمها.

يرمز الجنين في هذه الرّواية إلى الأمل الذي يخالج المرأة، وينمو بداخلها يوماً بعد يوم، أو المفروض أن يكون الأمر كذلك، ولكن تأتي الصّدمة لمّا تسعى إلى التّخلص من هذا الجنين/الحلم بيدها ولكن ليس بملء إرادتها، إنّما هي في ذلك تصدر عن رغبة غيرها الذي يعمل على إزاحة اختيار الأنثى ليحلّ محلّها الرغبة الذكوية المصابة بداء جنون الارتياب من كلّ ما هو أنثوي.

٢ – المكان:

أصبح للفضاء أهمية قصوى في الأعمال الإبداعية؛ حيث يسهم هذا المكون (المكان) في فتح آفاق واسعة أمام دلالات النصوص السّردية، بل قد عاد «المكان نفسه يدل على المستوى الذي تعيش فيه الشخصية، وهو مرتبط بالإدراك الحسّي»[19]؛ فالقارئ يستطيع رسم صورة عن طبيعة الشخصية الروائية (غنية، فقيرة، مثقفة، حضرية، ريفية ...) بالاستناد إلى الحيّز المكاني الذي تنشط فيه، فيصير هذا الأخير مرآةً عاكسةً لحياة شخوص الرواية.

يخرج القارئ لمدونة السرد الأنثوي السعودي بانطباع يوحي بمحورية المكان وسطوته على السارد، فالمكان يفرض وجوده في مختلف المتون الروائية، كما تتنوع أشكال ظهوره، وتختلف دلالاته من مدونة إلى أخرى، فها هي رواية طوق الحمام

للرّوائية رجاء عالم تترك (أبو الرّوس) الذي هو زقاق من أزقة مكة، يضطلع بدور الرّاوي، العارف بطبائع النّاس وتاريخ البشر والحجر؛ إذ إنّه يقدّم نفسه بروح الاستعلاء وعملقة الذات: «أنا أبو الرّوس مَلِك التّنفّس، اللقب الذي أستحقّه من مهارتي من مواجهة المستحيل»[٢٠]. وفي هذا دلالة قويّة على ما للمكان من مركزية في حياة المرأة السّعودية؛ حيث صار بمثابة الهاجس الذي يشغل بالها لدرجة أن يستحوذ على متون السّرد الرّوائية النّسوية؛ وعلى هذا سأحاول رصد بعض سمات توظيف المكان كمكوّن أساسي من مكوّنات السّرد:

- **الأمكنة الجاذبة:** يخضع المكان من حيث، الجاذبية والطرد إلى «عوامل نفسية»[٢١] في الغالب بناء على الملامح التي يخلعها الكاتب على الأمكنة التي هي بمثابة الوعاء الحاضن لأحداث العمل الروائي وشخوصه. ومن الأمكنة المحبوبة التي يكثر توظيفها في هذه الأعمال الإبداعية:

أ- السطح: يشكّل السطح جزءًا لا يتجزّأ من البيت، غير أنه يحمل مسحة من الشاعرية، خاصة في البيئة الصحراوية؛ أين تتحوّل السّطوح إلى ما يشبه المسرح المفتوح على الهواء الطلق، فالتمام شمل العائلة تحت ضوء القمر وتلألؤ النجوم له شاعريته، إضافة إلى ذلك الإحساس الغامر بالانفلات من القفص الإسمنتي الخانق، وكذا التّخلّص من الرّقابة اللّصيقة في صحن الدّار. احتفت رواية (غراميات شارع الأعشى) بهذا الفضاء أيّما احتفاء؛ إذ كان أوّل حدث فيها هو الصّعود إلى السّطح: «اصعدا إلى السطح وافرشا الفرش، قالت لنا أمّي بعد الغروب...»[٢٢] فالصّعود للسطح، يكون بمثابة الانتقال من بعد إلى آخر، من بعد الحجر والرّقابة والمنع، إلى بعد الحريّة والفسحة والرّاحة الدّاخلية، كما يصبح بمثابة الفضاء الرّحب الذي يتيح الانفلات من ربقة القيود الأبوية، ويسمح بالالتفاف على إكراهات الأعراف الاجتماعية : «لقي مسرحي الذي كنت أقيمه على السطح في سهرة كلّ خميس قبول بنات الجيران... ألوّح بطرف ثوبي الواسع مثل مروحة تدور وأهزّ مؤخّرتي...»[٢٣]. إن هذا السّطح ملاذ آمن لفعل وقول ما لا يقال عادة أمام أفراد العائلة، والأكثر من ذلك كلّه يحتضن اللقاءات العاطفية التي لا يمكن أن تتخيّل وقوعها في أيّة بقعة أخرى، وكأن اختيار تلك

الفتيات للنشاط فوق السّطوح بينما آباؤهم أسفل منهم؛ يوحي بعلو كعب هذا الجيل الصّاعد، وأن آماله لا تسعها الأرض، بل مستقرّها العلياء.

ب - القصر: يمثل القصر ذلكم الفضاء المرغوب والمشتهى عند كلّ إنسان تقريباً، مع كلّ ما يوحي به من رحابة ورفاهية ورغد العيش. والإنسان المسلم عنده أسباب إضافية تجعله يتعلّق به أكثر؛ فالمرجعية الدينية تؤكّد على أنّ اتّساع البيت هو علامة من علامات السّعادة، ولا يمكن أن تتصوّر بيتاً بمثل سعة القصر.

في هذا الإطار تأتي رواية (أبناء و دماء) لتُعلن عن احتفائها بهذا المكان الذي يجسّد قمّة البحبوحة والأبّهة والتأنّق والمكان المرموق: «الواقع أنّ المنزل كان مكوّناً من قصرين كبيرين على الطّراز الأندلسي، مساحة الواحد أربعة آلاف وخمسمئة متر»[٢٤]. والروائية هنا لم تكتف بتوظيف قصر واحد، بل جعلتهما قصرين يتساويان في المساحة الكبيرة، كما يشتركان في الفخامة: «بينهما ممرّات من الرّخام الإسباني، مقطّعة جدرانها بالفسيفساء، وتعكس الفوانيس المزخرفة الرّوح العربية الأصيلة»[٢٥]. يأتي هذا الاهتمام بالتّفاصيل الدّالة على رحابة الأفق، وسعة المكان كردّة فعل - شعورية أو لا شعورية - عن التوتّر الدّاخلي الذي تعاني منه المرأة؛ نتيجة لما تكابده من تضييق وحرمان بسبب الموروثات والعادات التي تحجر على حريّتها و تجعلها مرتهنة؛ إذ تنشد في مثل هذه الأماكن الفسيحة والمفتوحة ذاتها المستلبة، وتحاول أن تعوّض بفسحة الفضاء عن الإحساس بضيق الذات النّاتج عن حشرها من قبل مجتمعها في هامش الحياة.

ج - السوق: يميل الإنسان بطبعه إلى الأماكن التي توفّر له الاحتكاك بالآخرين، وتمكّنه من التواصل معهم بالأخذ تارة والعطاء تارة أخرى. والسوق خير مكان يحقّق كلّ هذا؛ إذ علاوة على كونه المجال الرّحب الذي يضمن الكسب المادي لفئة اجتماعية معيّنة، فهو من جهة أخرى مكان يلجأ إليه البعض بغرض التبضّع أو التجوّل بين دكاكينه والاستمتاع برؤية ما جدّ من سلعه، وحتّى ضرب المواعيد في زاوية أو محلّ من محلّاته.

يصبح فضاء السّوق بمثابة المُتنفّس الذي يضمن لكثير من النّساء مهرباً مفيداً

ومسليًّا - في آن - من سجنهنّ غير المُعلن (البيت) الذي يُدفَنُ فيه هذا المخلوق الحسّاس فوق سطح الأرض قبل بطنها. من أجل ذلك يصبح الفرح مشروعاً للمرأة ساعة الحلول في ساحات الأسواق ودكاكينها: «وصلنا سوق الدّيرة... لاحت لنا بضائعه بألوانها الأخّاذة، النّاس - رجالاً ونساء وأطفالاً - منشغلون بالفرجة والمساومة والضّحك أحياناً والصّراخ أحياناً أخرى. بدا لي السّـوق مهرجان فرح وحريّة؛ ممـّا يبعث في قلبي السّعادة»[٢٦]. إنّ جمالية هذا المشهد السردي تتجلّى - سيميائيًّا - من خلال ذلك الجمع بين ألوان الطيف الاجتماعي (رجال، نساء، أطفال) في صعيد واحد، بحيث تصبح الصّورة ناقصة، أو مشوّهة إذا فقد واحد من تلك العناصر. فهذا الجمع لمكونات المجتمع هو الأصل، وخلاف ذلك لا يرقى حتّى ليكون فرعاً.

تأبى المرأة في رواية (غراميات شارع الأعشى) أن تدخل السّوق بشكل سلبي (زبونة) بل ترفض إلّا أن تبسط عليه نفوذها الممتزج بتلك المسحة الأنثوية، التي تأتي بمثابة النّسمة النديّة في قيض ظهيرة الصّحراء، وحيث ينبعث النور من غياهب الظلام بفعل الأمل والكفاح: «أمّ جزاع هي السيّدة الأولى في سوق الحريم والخبيرة بأسراره... تزوّجها أبو جزاع وهي في الثالثة عشرة، عملت معه في السّوق في بيع الخردة والأثاث المستعمل، ثمّ استقلّت عنه في سوق الحريم وفاقته مهارة وكسبا»[٢٧]. يوحي هذا المقطع بتلك الرّوح المتوثّبة والطّامحة للارتقاء والخروج من تلك الغمرات والسّكرات المفروضة عليها أسريًّا وقبليًّا؛ فهي ليست فاشلة كما يردّد البعض، بل المراد لها أن تفشل، وإذا تركت لترسم خطّ مسارها بيدها، كانت النّتيجة نجاحها وبتفوّق. وهذا ليس وليد الصّدفة حيث إنّ «مخ معظم النّساء مصمّم بحيث يفوق أي رجل على كوكب الأرض في القدرة على التّواصل»[٢٨]، وهذا قول المتخصّصين في السلوك البشري.

تلمّح الرّوائية من خلال تقديمها لشخصيتي (أم جزاع ووضحى) كمرجع يعود إليه الرجال والنّساء - على حدّ سواء - في أمورهم الحياتية، إلى محورية الدور الأنثوي في عجلة سير المجتمع بوصفه لحمة واحدة، بل الأكثر من ذلك، تثبت المرأة أهليتها وقدرتها على تولي زمام المسؤولية بكلّ اقتدار. إنّ هذا السّوق هو

بمثابة المجتمع المصغّر، ونجاحها فيه يعني بالتّبعية قدرتها على التّربع على عرش المجتمع الكبير إذا فُسح لها المجال دون تضييق.

- **المكان الطّارد:** يترك كلّ مكان بصمته على نفسية الإنسان، فإذا كانت هناك أماكنُ يأنس فيها المرء ويرتاح، وينجذب إليها، فإنّه بالمقابل توجد بعض الأماكن - على العكس من ذلك - تجعلك تشعر بالانزعاج والقلق والتّوتّر الدّاخلي، فينتج عن ذلك الهروب منها، وتدفع إلى الابتعاد عنها. إنّ الرّواية السّعودية النسوية لا تخلو في تأثيثها الفني من هذا العنصر الذي يشكل رافداً لا غنى عنه بالنسبة إلى إحداث الصّفة التّشويقية للعمل الرّوائي.

أ - البيت: يُفترض في البيت أن «يجسّد قيم الألفة بامتياز»[٢٩] غير أنّ للمرأة السّعودية عامة، والرّوائية بشكل خاص نظرة مختلفة لهذا الفضاء المغلق الذي يتولى عملية محاصرة (حجب) الأنثى، واحتجازها بحيث لا تغادره إلّا وفق شروط صارمة؛ إمّا خوفاً عليها، أو خوفاً منها؛ لهذا تتكرّر تلك الصّورة السّلبية العالقة في ذهن المرأة السّعودية في النظر إلى (البيت، المسكن، المنزل...) بوصفه سجناً من دون أسلاك شائكة، ولكن مع بقاء الحراس الشّرسين (الأب الأخ، العمّ...).

تعبّر الرّوائيات السّعوديات عن التّضجّر من هذا المكان عن طريق الاحتفاء بكلّ فرصة تتيح الانسلال منه: «بعد العصر قالت أمي إنّها ستخرج إلى السّوق، فرجوناها أن تأخذنا معها...»[٣٠]. ولأن ثقل البقاء في البيت يخنق الفتيات، فإنّ الغياب عنه لأطول وقت ممكن يسعدهن كثيراً: «من أذان العصر حتى أذان المغرب موعد طويل، أطول من نقودنا التي انتهت عاجلا...»[٣١]. فمع أنّ هذا الوقت ليس طويلاً جدًّا إلّا أنّ الوضع الذي تعيشه هذه الفتاة كسجينة، يجعلها تنظر إليه، (أي: الوقت) منبسطاً انبساط آمالها.

ب - مكتب التّحقيق: تقدّم رواية (طوق الحمام) صورة ناصعة ومثالاً واضحاً عن تلكم الأماكن التي تنشر إحساساً بالتّوجس والانقباض في نفس القارئ، من خلال وصفها لغرفة التّحقيق في قسم الشّرطة «... يعزّزه جهاز

تكييف سوني، ومروحة السّقف التي تجلد الوجه وتقشّر أركان الحجرة وتتراصف بيوت العنكبوت على خطوط التوصيلات الكهربائية...»[٣٢]. فعلاوة على الرّهبة التي يبعثها اسم مكتب التحقيق، فإنّ الكاتبة قامت بمضاعفة عملية الشدّ على الأعصاب عبر تلك المفردات المُتَخَيَّرة لتّوصيف هذا المكان المغلق: (تجلد الوجه، تقشر أركان الحجرة...) حيث يصبح هذا المكتب بمثابة الكابوس الذي يجثم بثقل على الصدر، ويجعلك تتفاعل معه، ولو بالتشوق إلى لحظة الانفلات من سطوته.

٣ - اللغة:

إن اللغة هي المادة الخام والعنصر المُشكِّل لكل المكونات الأخرى للرواية؛ إذ عبرها يمكن تقديم الشخصيات بكل مميزاتها ومواصفاتها الداخلية والخارجية، ومن خلالها تتابع الأحداث وتتشكل ملامح المكان وتتبدى – بواسطته - القرائن الدالة على الزمان، وهذا ما يؤكد عليه صلاح فضل عندما يذهب إلى أنّ «اللغة في الرواية وسيط يقوم بتثبيت مفردات الدلالة وبناء هيكل المعنى الكلي للنص وتنظيم عمليات التصوير والرّمز»[٣٣].

ومن هاهنا سأحاول أن أكشف بعض أظهر مظاهر التشكيل اللغوي في المدوّنة السردية النسوية السّعودية:

أ – سمات لغة التّشاؤم: تكاد الرّواية النسوية في المملكة تشترك في هذه الميزة (التشاؤم) حيث تتكرّر هذه الصّفة في مجموعة متعدّدة من الرّوايات، وكأنّ الكاتبة تستغل قدراتها، وتجنّد قلمها في سبيل إسماع أصوات أولئك القابعات في بيوتهن، بلا حول ولا قوّة؛ إذ تحاول - بشكل فني - أن تعبّر عمّا يجيش في نفوس كثيرات ولا يستطعن البوح به؛ إمّا خوفاً و إمّا عجزاً.

تأتي رواية (فردوس اليباب) لتؤكّد على تلك اللغة التّشاؤمية، انطلاقاً من العنوان الذي يوحي بخيبة الأمل وتبخّره، ثمّ تتوالى العبارات والألفاظ التي تصبّ في هذا المصبّ كما يظهر من المقطعين الآتيين المقتبسين من الرّواية: «أأغني؟ لست أدري. لكنّ الغناء أحياناً حالة من حالات الوجع المهلك»[٣٤]، «ظلام، وكل هذي الأضواء عاجزة عن اختراق روحي المطفأة، والنّاس... أشباح هزيلة،

راكضة، منهكة»[٣٥]. عندما يصبح الغناء مساوياً للوجع والألم - حسب الرّواية - فذلك قمة التّشاؤم، إضافة إلى تلك الألفاظ المتخيّرة بعناية لتؤكّد هذا التّوجّه، مثل: (روحي المنطفئة، أشباح هزيلة، منهكة...). فظاهرة التّشاؤم اكتسحت جلّ المدونات الرّوائية النسوية في المملكة.

ب – لغة الحرمان: يتكشّف الخطاب الرّوائي النسوي عن شعور بالمظلومية، والتّهميش في محيطهن المعيشي: البيت، الشارع، مقرّ العمل، خاصّة عندما تحرم المرأة من التّصرف بحرية في أبسط الأشياء، وتجد نفسها مجبرة لسماع إملاءات الغير، مهما كان الأمر سخيفاً ومبتذلاً: «... حين علّقت صورته أتدرين ماذا فعل أبي؟ أنزلها ومزّقها أمام عيني، ثمّ خرج دون أن ينبس بكلمة»[٣٦]. فتعليق صورة شخصية فنية ليس بشيء ذي بال في الأحوال العادية، وحتّى وإن كان هناك مانع في ذلك، فيجب أن يكون مبرّراً؛ لأن من حق الممنوع أن يعرف السّبب. وبما أنّ الممنوع هنا (مجرّد) فتاة، فلا داعي للشرح و التّعليل.

تتكرّر هذه الصّورة المأساوية مرّة أخرى في رواية (غراميات شارع الأعشى)، حين يكون أول ما تفكّر فيه المرأة المضيفة لتلك البنت المنبعثة من عالم الفقر والجوع والجهل أن تحضر لها: «غطاء وعباءة»[٣٧]. فليس مهمًّا على الإطلاق إحضار قلم، كتاب، زجاجة عطر بقدر أهميّة (الغطاء)، فالأنثى كائن موجود بقوة الأمر الواقع. ولكن لا مشكلة إذا كانت قطعة قماش كافية لطمس ملامحها الجميلة، وجعلها غريبة حتّى عن ذاتها، علاوة عن غيرها: «ينتظرنا حتّى نخرج كي يرى عواطف، ويتخيّل وجهها تحت الغطاء الأسود، يتخيّل ضحكتها، لكنه لا يرى ابتسامتها»[٣٨].

ج – اللغة بين الغواية والتّحدّي: تحاول المرأة السّعودية التي أخذت بحظ وافر من الثقافة والعلم لم يكن – يا للأسف - متاحاً لأمّهاتهن وجدّاتهن أن تعبّر عن رفضها لتلك الأعراف الذكورية المتحكّمة في كل تفصيل من تفاصيل حياتها، ومعاملتها كقاصر من المهد إلى اللحد، وتعبيراتها (أي: المرأة السّعودية) تتعدّد وتتنوّع والمضمون واحد، تجسّده جل الكتابات السردية النسوية في هذا

القطر، من خلال مشاهد وصفية، تتعمّد إبراز ما أخفاه النّقاب من مفاتن النّساء: «تظهر من تحت عباءتيهما أكفّ بيض، تتحرّك بإغواء... ولهما مؤخرتان كبيرتان، تظهران من تحت ثيابهما التي تبدو من تحت عباءتيهما القصيرتين... غطاء وجهيهما خفيف وقصير، لا يكاد يصل إلى الذّقن، و مقدّمة شعرهما تلوح من تحت الغطاء القصير ورائحة عطرهما تملأ المحلّ...»[٣٩]. إنّ هذا الوصف الدّقيق في هذا المشهد السّردي، يتحدّى كل سلطة منع من محو حروفه التي وهبت له حق الوجود على بياض الصّحائف. وكذا جمال المرأة موجود بالقيود أو بدون قيود، غير أنّ هناك من يتعرّف عبر الجمال إلى عظمة الله المعبود، وهناك من يدوس على الأزهار لا لقبحها، ولكن لقبح في أفعال القرود.

يختزل ذلك المشهد الدّرامي الذي ضمّنته روايتها تلك الصورة الجدلية المتناقضة. كيف للجسد الجميل المفعم بالحياة وسحر الأنوثة أن يكون مقموعاً، مبرقعاً، محجوباً، مغلّفاً. وهل يمكن أن يستعرض مفاتنه فقط في حال غياب الرّوح عنه: «في موتتها ترقد المرأة لوحة تعرض عريها البديع: تربع ساقاً وتبسط أخرى... يا لكمال الموت في هذه الصورة! هتف معاذ، ملتقطاً صورة»[٤٠]. يبدو أنّ هذا المشهد، وعلى قصر مبناه إلّا أنه متخم بالرّسائل المشفّرة، والنّابعة من واقع المرأة: أمًّا، أختاً، زوجة، بنتاً... تدعو فيها الرّجل ليراجع نفسه، وموقفه منها؛ فهي نصف المجتمع، وبها يتمّ نصف الدّين، فكيف للنّصف أن يتبرأ من نصفه الذي لا يكون تمامه إلّا به.

شكلت الرواية النسوية في المملكة العربية السّعودية ظاهرة، لا من حيث عدد المدوّنات السّردية، ولا من حيث المواضيع المطروقة، وذلك في فترة وجيزة جدًّا بالمقارنة مع نظيرتها في الدّول العربية الأخرى، بحيث جاءت لتشكّل إضافة نوعية في مجال السّرد؛ إذ أصبحت معظم هذه الأعمال الأدبية مكرّسة للذّود عن حقوق المرأة، واستعراض الحالة التي تعيشها تحت وطأة الأعراف والتّقاليد، وتحاول جاهدة النهوض بالأنثى في قطرها وفي باقي الأقطار الأخرى؛ لأن رسالة الفن ليس لها حدود.

يبدو أن الرّواية النسوية - خاصة والسّعودية عامة - تسلك المسلك الواقعي الاجتماعي في غالبيتها، مع إهمال شبه تام لتوظيف العجائبي والغرائبي والسّحري، بوصفه رافداً من روافد الأعمال الإبداعية النّاجحة. فإقامة معمارية العمل السردي مع تأثيثه بهذا العنصر (العجيب، الغريب) يسهم – غالباً - في إضفاء مسحة من الجمالية والشّعرية على الأعمال الرّوائية، كما يمكن لهذه الإبداعات أن تخرج من غمرة المحلية لتقتحم آفاق العالمية عبر التّركيز على التّقنيات التي تخلع على الرواية طابعاً تشويقيًّا ممتعاً ومفيداً في آن.

يظهر عبر حركة الاستقراء لسيرورة الرّواية النسوية في المملكة العربية السّعودية تلك الطّفرة الحاصلة إن على مستوى الشكل، أو المضمون؛ إذ بعد تلك البدايات المتواضعة، صارت اليوم الكتابات النسوية السّعودية تتلمّس طريقها إلى عمق أشكال التّعبير الفنيّة، وتقترب من تخوم العالمية شيئاً فشيئاً، محاوِلةً توظيف لغة جمالية، قوامها التّجريب والرّمز.

يبدو أنّ السّرد النّسوي السّعودي قد قطع شوطاً كبيراً، يُبعده عن نقطة اللّا رجعة. وهي إذ تضمن تقديم قدر من المتعة المصحوبة بالفائدة من جهة، فهي من جهة أخرى تقدّم خدمة جليلة للثقافة المحلية؛ عبر إخراجها من ضيق القطرية إلى سعة العالمية، واستعراضها لأدقّ مناحي العيش في المملكة العربية السعودية، وتصويرها للشؤون الحياتية لمختف طبقات المجتمع، مع تركيزها على الدّفاع عن شؤون المرأة؛ بنقل انشغالاتها في قالب سردي جمالي رائق. ولا يمكن لكلّ هذا إلّا أن يصبّ في خانة المثاقفة والتشافع، لا المناطحة والتّدافع.

الحواشي:

(١) سورة التوبة، الآية (٤٠).

(٢) أميرة المضحي: أنثى مفخخة، ط١ (بيروت: مؤسسة الانتشار العربي، ٢٠١٠م).

(٣) رجاء عالم: حبى، ط١ (الدار البيضاء، بيروت: المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٠م).

(٤) بدرية البشير: غراميات شارع الأعشى، ط١ (بيروت: دار السّاقي، ٢٠١٣م).

(٥) رجاء عالم: طوق الحمام، ط٢ (الدار البيضاء، بيروت: المركز الثقافي العربي، ٢٠١١م).

(٦) لمياء بنت ماجد بن سعود: أبناء ودماء، ط٢ (بيروت: دار السّاقي، ٢٠١٠م).

(٧) ليلى الجهني: الفردوس اليباب، ط٢ (ألمانيا: منشورات الجمل، ٢٠٠٦م).

(٨) ينظر: مرشد أحمد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ط١ (بيروت: المؤسّسة العربية للدّراسات والنشر، ٢٠٠٥م)، ص٣٦.

(٩) أبناء و دماء، ص١١.

(١٠) المصدر السابق، ص٢٥.

(١١) المصدر السابق، ص١٤.

(١٢) غراميات شارع الأعشى، ص٥٤.

(١٣) المصدر السابق، ص٢٧.

(١٤) ينظر: عبد الحميد هيمة، الخطاب الصفي و آليات التحويل. قراءة في الشعر المعاصر، د.ط (الجزائر: موفم للنشر، ٢٠٠٨م)، ص٢٠٤.

(١٥) مصطفى عسوق: إشعاعية الحضور الأنثوي في الرواية العرفانية. قراءة في نماذج مختارة (مقال)، مجلّة الموقف الأدبي، العدد (٥٤٧)، ٢٠١٦م، ص٣١.

(١٦) غراميات شارع الأعشى، ص٢١.

(١٧) المصدر السابق، ص٤٥.

(١٨) الفردوس اليباب، ص٨.

(١٩) عزوز علي إسماعيل: شعرية الفضاء الروائي عند جمال الغيطاني، ط١ (القاهرة: دار العين للنشر، د.ت)، ص٣٩.

(٢٠) طوق الحمام، ص٧.

(٢١) يُنظر: عبير حسن علام، شعرية السّرد وسيميائيته، ط٢ (اللاذقية: دار الحوار للنشر و التّوزيع، ٢٠١٢م)، ص١٣٥.

(٢٢) غراميات شارع الأعشى، ص٥.

(٢٣) المصدر السابق، ص٨.

(٢٤) أبناء و دماء، ص٨.

(٢٥) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(٢٦) غراميات شارع الأعشى، ص٣١.

(٢٧) المصدر نفسه، ص٤٢.

(٢٨) آلان باربرا بييز: المرجع الأكيد في لغة الجسد، ط١ (الرياض: مكتبة جرير، ٢٠٠٨م)، ص١٤.

(٢٩) محمد بوعزّة: تحليل النّص السردي. تقنيات ومفاهيم، ط١ (الجزائر: منشورات الاختلاف، ٢٠١٠م)، ص١٠٦.

(٣٠) غراميات شارع الأعشى، ص٢٩.

(٣١) المصدر نفسه، ص٣٢.

(٣٢) طوق الحمام، ص١٦.

(٣٣) صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، العدد (١٦٤)، سلسلة عالم المعرفة (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ١٩٩٢م)، ص٢٧٠.

(٣٤) الفردوس اليباب، ص١٣.

(٣٥) المصدر نفسه، ص٢٦.

(٣٦) المصدر نفسه، ص ٨.

(٣٧) غراميات شارع الأعشى، ص٢٢.

(٣٨) المصدر نفسه، ص١٧.

(٣٩) المصدر نفسه، ص٣٣.

(٤٠) طوق الحمام، ص١٢.

الخطاب على الخطاب في الرواية

قراءة في رواية (أم الحسن) لصالح بن رمضان

أ.د.نورالدين أحمد بنخود – تونس

الخطاب على الخطاب ظاهرة لصيقة باللغات البشرية الطبيعية في مختلف تحققاتها، ولا تقتصر على دراسات المناطقة والفلاسفة واللغويين وغيرهم من الذين يجعلون اللغة موضوعاً للنظر والدرس والتفكير، حتّى اعتبر اللساني الشهير (رومان جاكبسون) الوظيفة الميتالغويّة إحدى الوظائف اللغوية الستّ الأساسية، ثمّ توسّع في المسألة اللسانيون بعده، وخاصة في إطار الدراسات التلفّظية والتداولية التي نظرت إلى اللغة في الاستعمال، فبيّنوا كيف يدور كلام صاحب الخطاب الشفوي أو المكتوب على خطابه أو خطاب غيره في ضروب من التدقيق اللغوي والتفسير وإعادة الصياغة والتنبيه إلى دلالات حرفية أو مجازية وتفكيك الكلام لبيان تهافته ودحضه وغير ذلك.

وكان منتظراً أن تلفت الظاهرة انتباه الباحثين في السرد من الإنشائيين والتداوليين. ولم يكن ذلك بتأثير التواصل المستمر بين الدراسات السردية والدراسات اللسانية فحسب، وإنّما يعود خاصة إلى ما يحتلّه الخطاب على الخطاب من مواقع في مختلف الأجناس السرديّة وتنوّع أجناسه ووظائفه. فلقد احتفل به

بعض الروائيين منذ القرنيّن الثامن عشر والتاسع عشر كما في روايات (ستيرن) و(ديدرو) و(بلزاك) و(ستاندال) و(فلوبير) وغيرهم من خلال ضروب من تدخل المؤلّف واستطراداته وتعليقاته حول التشكيل السردي ومواضعات الكتابة والرواية. ولكنّه في الحقيقة « ظاهرة قديمة ملازمة للسرد في مختلف تجلياته الشفوية والكتابية وفي مختلف أجناسه. ومثال ذلك ما يقوم به الراوي في الخرافات أو السير الشعبية من تعريف بما ورد في خطابه من غوامض أو إحالات على أمور سبقت الإشارة إليها، وما نراه في الحكاية المثلية من سعي راوي الحكاية إلى تنبيه المروي له إلى المغزى منها وقياس وضعيّته على الوضعية المرويّة ... أو ما يقوم به الرواة المؤلفون في أدب الأخبار من بيان للمصادر ونقد للرواة الثواني وتحقيق في المرويات وتعليق على عناصر منها وتبرير للسرد وتكراره»[١]. وإذا كانت الظاهرة تتجلّى في نصوص السرد بدرجات وأشكال متعدّدة، فلا شكّ في أنّ الرواية في مسار تجددها المستمر قد كانت أكثر الأجناس السردية احتفالاً بالخطاب على الخطاب وتصريفاً له في أشكال مبتدعة باستمرار، حتى يكاد في بعض النصوص يكون مهيمناً هيمنة تجعل منه مفتاحاً رئيسيًّا للولوج إلى النص.

ولعلّ ذلك هو شأن رواية (أم الحسن) التي أصدرها الكاتب التونسي صالح ابن رمضان سنة ٢٠١٥م[٢]. وهي روايته الأولى، بعد أن نشر أبحاثاً وكتباً جامعية عديدة في دراسة النثر العربي القديم والخطاب الأدبي من زاوية التداولية وتحليل الخطاب. ونحن نروم هنا أن نتقصّى ظاهرة الخطاب على الخطاب كما تبرز في هذه الرواية، ونتبيّن تجلّياتها وأثرها في البناء الروائي ومساهمتها في تشكيل الكثرة الدلالية والآفاق التأويلية التي يسمح النص باستكشافها.

ويتجلّى الخطاب على الخطاب في رواية (أم الحسن) في صور مختلفة، لعلّ أقربها إلى النظر انبناء الرواية على شكل تعدّدت تجاربه في الروايات العربية والعالمية، وهو ما يُعرف بالرواية في الرواية. وهذا ما سننطلق منه.

الرواية في الرواية والخطاب على الخطاب الروائي:

تشكّلت رواية (أم الحسن) من قصتيّن، تتضمّن إحداهما الأخرى. أمّا القصّة الإطار فيفتتح جزؤها الأول النص بمقطع عنوانه (قبل أن تقرأ الرواية)، ويختتم جزؤها الأخير النص وهو بعنوان (بعد أن قرأت الرواية). ولهذه القصة الإطار

راوٍ من خارج الحكاية، يبدو غفلاً، غامض الملامح، مجهول الهوية، كما يظهر من فاتحة الجزأين: « قال الراوي: غنّت أم الحسن فقالت » (ص ١٦، ص ٤٢٤). وأمّا القصة المضمّنة فهي رواية من عشرين فصلاً، كتبها المنصف عزوز، وهو شخصية من شخصيات القصة الإطار، وعنوانها (مآتم خصبة).

ولم يكن ذلك هو الملمح الوحيد من التبرير السردي المعهود في هذا الشكل الروائي. وإنما نجد أيضاً أنّ شخصية أخرى من القصة الإطار، وهي إنصاف ابنة كاتب الرواية الداخلية، تعود من فرنسا بعد وفاة والدها وتقرأ المخطوط الذي سلّمه إياها صديق الوالد المتوفّى. وفي النص نجد مواضع ينقطع فيها مسار القصّة المضمّنة للتذكير بحدث القراءة في القصة الإطار(ص ٣٢، ٢١٠، ٢٥٣، ٣٩١). ومع ذلك، لا تخلو العلاقة بين القصّتيْن من الإشكال. فهل القصة المضمَّنة رواية أم هل هي سيرة ذاتية، قصّ فيها كاتبها قصة حياته أو جوانب منها ؟ أمّا القارئ فهو لا يكاد يشك في أنّ النص الذي كتبه المنصف عزوز إنما هو قصة حياته؛ فشخصياتها هي شخصيات القصّة الإطار، وابنته تتذكّر وهي تقرأ، متأثّرة الكثير ممّا رواه في القصّة. ولكنّ كاتب النص قد بدا من خلال حديثه عن المكتوب كثير التردّد. يقول في الفصل الأول من نصّه: « كنتُ في كل مرة أمزق ما أكتب وأعيد ثمّ أعيد وأعيد، مزّقت جميع ما كتبت، عدلت عن فكرة كتابة رواية، آثرت أن أدوّن ما حصل بالفعل، أو ما خُيّل إليّ أنّه حصل بالفعل، عدت إلى اليوميّات والخواطر والمذكّرات التي دوّنتها في تلك الفترة يوماً بيوم، بل ساعة بساعة، فوجدت فيها مادّة تكفي لكتابة قصّة حياة «(ص ٣٤). ولكنّه يقول أيضاً في الفصل نفسه: «إليك ما وجدت في اليوميّة الأولى بل اليوميّة التي ستكون مسوّدة استمدّ منها ما استمدّ لكتابة هذه الرواية » (ص ٣٥).

وإذا كان الحديث عن تدوين اليوميات والمذكّرات وتنقيحها وقراءة مذكّرات قديمة يتواتر في النص في مواضع كثيرة منه، فإننا نجد مع ذلك إشارة في الفصل الخاتم تكاد تنقض ذلك كله. يقول صديق الكاتب، مخاطباً ابنته بعد قراءتها المخطوط: « لقد فاجأني أبوك صبيحة يوم من الأيام بأن أخبرني أنّه مزّق كل ما كتب، بل إنه أتلف كذلك الأصول القديمة من مذكرات ويوميات ... لمّا عاتبته في ذلك، قال لي بحدّة: ومن أنا حتى أكتب قصّة حياة ؟ ... والغريب يا إنصاف

أنّه دعاني في اليوم الموالي وأخرج من خزانة بيت الجلوس صندوق أرشيف كبيراً، وقال لي ضاحكاً : هذه لم أمزّقها.. قد أنشرها يوماً »(ص ٤٢٦).

مهما تكن دلالة هذا التردّد في تحديد الكاتب الداخلي لجنس مكتوبه السردي على نفسيّته إبان الكتابة أو على شخصيّته بشكل عام، فإنّ الذي لا شكّ فيه أنّنا إزاء خطاب على الخطاب الروائي، تنعكس به الرواية على ذاتها، فإذا بالخطاب القصصي والخطاب على القصّ يتداخلان. والحقيقة أنّ انبناء النص على شكل (الرواية في الرواية) معلن بذاته عن نزعة المؤلّف الواقعي، أي: صالح بن رمضان، إلى إظهار لعبة السرد والكشف عن مواضعات الكتابة. ولعلّه بذلك يتباعد- شأنه في ذلك شأن من اختار هذا الشكل من الروائيين- عن تصوّر جمالي، وهو التصوّر الواقعي، التقليدي، القائم على التمثيل والوهم المرجعي. ولكنّ انعكاس النص على ذاته في ضرب من التأمّل في مرآة داخلية في طبيعته اللغوية والفنية وكيانه السردي إنّما يتجلّى أكثر في خطاب الكاتب الداخلي على خطابه.

لم يكن هذا الخطاب مهموماً فحسب بإشكاليّة التحديد الأجناسي مثلما رأينا ذلك في بعض الشواهد، فالكاتب الداخلي يبدو منذ مستهل نصّه حريصاً على إضاءة علاقته بشخصياته وتنبيه قارئه إلى صفات بعضها : « ستبدو لك بعض الشخصيات باهتة، بليدة. وقد كانت فعلاً باهتة، باردة، بليدة. حاولت أن أجمّلها؛ لأنني أحبها قليلاً، حاولت أن أبعث فيها حرارة ما، ولكن ستستمع أو تستمعين في الحوار الدائر بينها إلى كثير من المجاملة والنفاق « (ص ٣٤). وهو لا يتردّد أيضاً في بيان تردد الراوي في بعض المقاطع وتناقضه والإشارة إلى ثغرات في السرد (ص ٣٥).

ومَن الراوي الذي يسرد بضمير المتكلّم المفرد غير ذاته الأخرى، أو الوجه الآخر من ذاته، فالذات المتكلّمة ذاتان، إحداهما تعيش التجربة حقيقة ووهماً، والأخرى ذات راوية كاتبة؛ ولذلك تخترق النص في مواضع كثيرة الإشارات إلى مناسبات الكتابة وطرائق إنجازها وتصاحبها إشارات إلى ضروب العلاقة بين المروي وأساليب روايته، وإشارات إلى التلازم المستمرّ بين الكتابة والتفكير فيها : « استعدت حواري الحار مع ناجي، فدوّنت على ظهر تذكرة الطائرة قطعاً منه لم أكتبها من قبل ... لم يكن ذلك الحوار قد جرى بيننا مرة واحدة، بل كان متقطّعاً،

أنا الذي جمعته في مضمار واحد »(ص ١١٩).

إنّ هذا التلازم بين التاريخي والمتخيّل، والاقتران بين الواقع والوهم، والصراع المستمر بين ما يُقال وما لا ينبغي قوله؛ قد جعل ذلك كله الذات الراوية لا تكاد تدوّن حتى تمحو، ولا تكاد تقول حتى تستدرك، فلم يكن مستغرباً أن تنسب المكتوب إلى الروائي المتخيَّل حيناً وإلى المرجعي السيرذاتي حيناً آخر، بل أن تفكّر غير مرّة في دلالة الكتابة عن التاريخ الخاص وحدودها وجدواها ومدى دقّتها وصدقها ونزاهتها. ولا شكّ في أنّ الإشارات الكثيرة إلى كتابة اليوميات ومحوها وإعادة الصياغة إنما تصوّر المخبر الذي أُنتجت فيه الرواية الداخلية. بل إنّ الخطاب القصصي، تتزاحم فيه باستمرار قصّة الأحداث وقصة سردها، وترتسم في جوانبه صور من معاناة الكاتب مع ذكرياته وأفكاره وخيالاته وأحاسيسه؛ لأنّ السرد الوافي يتعسّر ولا يواتي صاحبه بشيء، والعبارة المناسبة تتفلّت أو تعجز أو تضيق إزاء ما يُراد أن تعبّر عنه. إنها معاناة كلّ من رام تدوين سيرته الخاصة وسرد جوانب من حياته الماضية، فتسعفه الذاكرة حيناً وتخونه أحياناً، وتتمنّع عنه بما يروم استعادته من تفاصيل ومشاعر ولا تسعفه بغير القشور: «عبثاً حاولت بعد ذلك أن أدوّنها في مذكّراتي؛ لأفهمها، ولأعيد تركيبها.. لأفسّرها، فلم أدركْ منها إلا بقايا باهتة قد تآكل نسيجها.. اهترأ لونها.. بحّت أصواتها » (ص ١١٠).

إنّ هذه المعاناة المستمرّة مع السرد إنما هي وجه من وجوه توتّر مستمر عند الكاتب الداخلي مع اللغة وما وراءها من مفاهيم وتصوّرات وأشكال من التعامل البشري ورؤية الكون. وهذا التوتر في العلاقة باللغة يتجلّى في النص أيضاً من خلال الحوارات والحديث الذاتي. وهذا ما نريد التمهّل في النظر إليه قليلاً.

الحوار والحديث الذاتي والعلاقة المتوتّرة باللغة:

أشرنا في التمهيد إلى أنّ وجهاً من وجوه الخطاب على الخطاب في النصوص السردية على اختلاف أجناسها قد يتجلّى في أقوال الشخصيات، غير أنّ لكلّ نص أسلوباً خاصًّا في إجرائه وضبط وظائفه. وفي رواية (أم الحسن)، وخاصة في النص المضمَّن، تتعدّد المواضع التي تنعكس فيها اللغة على ذاتها، فتستحيل واصفة لمفرداتها وعباراتها وطرائق القول.

قد يتضمّن الحوار بين المنصف عزوز (كاتب الرواية الداخلية) وبعض

الشخصيات ضروباً من القول على القول. ففي الحديث مع ابن أخته نظرٌ في عبارة « ثقافة الجهل » ومدى صحة الربط بين الكلمتين (ص ١٠١)، وفي الحوار مع ابنه سلفان تناولٌ للمجازات المبثوثة في اللغات اليومية (ص٢٠٦). وفي حوار له مع صديق قديم كان رفيقاً في السجن وصفٌ لقصص حياة الأدباء و«أحاديثهم عن الحرية والكرامة والجسد والحداثة » بكونها « أحاديث خشبية.. بلاستيكية.. رخامية.. منافقة » (ص ١٧٠). ولغة المثقفين كانت أيضاً موضوعاً لحوارات أخرى(ص ١١٨، ١٧٧، ٢١٦).

ومع تواتر هذه الظاهرة في الحوارات، فإنّ الوظيفة الميتالغوية تهيمن هيمنة واضحة في الحديث الذاتي، حديث المنصف عزوز (كاتب الرواية الداخلية) مع نفسه. إنه لا يكاد يروي بعض الأحداث أو ينقل ما قاله في بعض الحوارات حتى ينقلب قوله على سرده أو حديثه، مستغرباً، منتقداً، بل ساخراً أحياناً. وهذا ما يبدو خاصة في سرده لعلاقته بابنه من زوجته الفرنسية الأولى، هذا الابن الذي لم يتفطّن لوجوده إلا بعد ثلاثين سنة. والرواية الداخلية تنطلق من مكالمة هاتفية من هذا (المجهول) الذي هزّ كيانه، وزلزل وحدته القاسية، وحرّك ما تراكم في الذاكرة، وبعثر لغته. فأثناء المكالمتين الأوليين واللقاءات الأولى، وما تلا ذلك كلّه من أحاديث ذاتية واستبطان يستكشف به أغواره، تكررت عبارات ندمه على هذه العبارة أو تلك (ص ٧٩، ٨٣، ١٩٥)، وتمزّق الكلام بين النطق والصمت والاستدراك والتصحيح، وتواترت الأسئلة، يجلد بها المتكلّم ذاته في ألوان من الحيرة الباهضة والمحاسبة الشديدة للنفس:« إنْ كان حقًّا ابني هل يشبهني؟ لا يهمّ لست من الذين يفتخرون بأنّ أبناءهم يشبهونهم. ما أشدّ ولعنا بالأشباه والنظائر... لكنّ الشبه في حال سلفان يختلف عن الشبه العادي، هو حجّة دامغة على أنه ابنك لمن لا يصدّق. ما أقبح هذه العبارة في هذا السياق! حجّة دامغة ! لغة العصور المظلمة لغة العنف...هب أنّه لا يشبهك في صورته الجسدية أو الآدمية كما قلت، هبه كذلك، ألا يمكن أن يشبهك في أشياء أخرى كثيرة، تظهر مع الأيام؟ الصورة الآدمية ! عبارة أخرى من العصور الوسطى ! لعل عدم شبهه أفضل من شبهه، لعله خير منك، من أدراك ؟» (ص ١٦٣ – ١٦٤).

لم تهيمن الوظيفة الميتالغوية، عبر أسلوبيّ الاستفهام والتعجّب خاصة، إلا

لكون الشخصية الكاتبة قد جعلت حوارها مع نفسها، يغلب عليه مواجهة الذات ومحاسبة النفس. فتشابك ضمير المتكلّم وضمير المخاطب علامة على هذه المواجهة. وتواترت الأسئلة يتدبّر بها المتكلّم لغته، ويعرّي ما يراه مهتزًّا وغير منطقي من كلامه وسلوكه ورؤيته للأشياء والناس. فكأنّ الذات المتكلّمة في الرواية الداخلية، وهي الكاتب الراوي، تستحيل على امتداد الخطاب ذاتيْن، إحداهما قائلة والأخرى معلّقة على القول، متحرّية في دقّته، متدبّرة دلالاته الظاهرة والخفيّة. بل إنّها تذهب في التأويل مراراً، فتنتقل من الذاتي إلى الموضوعي وتخرج من صورة فرد إلى صورة جيل بأكمله: «لماذا لم ينتظراني لنعود جميعاً من المصحّة.. لماذا يحرمانني متعة النظر إليهما وهما يلتقيان أخويْن لأول مرة؟ ... كان بإمكانك ألا تكتب الرسالة وألا تتفصّى من المسؤولية ... أن تخبرهما أنت بالأمر، أن تقصّ عليهما الحكاية بروح أبوية رصينة عالية.. كل الخيوط كانت في يديك .. كلّ الخيوط ؟! يا ممثّل تتكلّم عن أولادك كما لو أنّك كوميدي، أنت أضعت الفرصة.. كعادتك في إضاعة الفرص.. إضاعة الفرص جزء من شخصيّتك ومن خصائص أبناء جيلك » (ص ٢٢٧).

وإذا كان هذا التدبّر المستمرّ للغة يهيمن على حديث الشخصيّة الكاتبة مع نفسها قولاً وكتابة، فثمّة مظهر آخر من الطابع الانعكاسي للغة، يتجلّى في مقاطع من الرواية، ينساب فيها كلام الكاتب الداخلي، متذكّرا صوراً من ماضيه التونسي في ضروب من أحلام النوم وأحلام اليقظة، وتتفتّح في تلافيف هذه الصور ألفاظ عديدة موغلة في المحلّية، مثل الصباط والجوالي والبخنوق والبركوس والحولي والحوش والبرطال. وهي ألفاظ تستوي أمام القارئ كأنها دوالّ منسلخة من مدلولاتها، بالنظر إلى أنّ النص لا يتيح له في الحواشي أو طيّ المتن شروحاً لها. ولكنها مع ذلك لا تُخفي عن قارئها حملها الرمزي والتاريخي ودلالتها على تعلّق لدى صاحب الخطاب بذلك الماضي وحنين جارف إليه. وهو ما يتجلّى كذلك في ترديده في مواضع من خطابه الروائي لمقاطع من أغاني المطربة التونسية صليحة باللهجة المحلية نفسها. وقد يكون شأن هذا الصنف من القرّاء أو ذاك مع هذا الازدواج اللغوي، يقارب مواقف بعض الشخصيات القصصية المحيطة بالكاتب الراوي : « كانت إنصاف تغرق في الضحك كلّما نطقتُ بكلمة قديمة تعبق برائحة

التمر القديم وسعف الجريد المبلل بعصير اللاقمي. كانت تُسرّ لي بأنها تتذكر صوت عمّتها فطيمة وتقول لي إنها تشتمّ ريح حضن جدّتها الدافئ، جدتها تبر الجلابي ورائحة البخور والحنّاء ... كانت قسمات حاجبي يوسف تشي بأنّه لم يكن يفهم شيئاً ممّا نردّده، ولكنّه مع ذلك كان معجباً بكلّ ما يصدر عنّا من أصوات ... كان في عينيّ يوسف بريق وحنان قديم » (ص ٣٤٤).

إنّ من شأن هذا الوجه من وجوه الميتالغوي أو الخطاب على الخطاب أن ينبّهنا إلى أنّ خطاب الرواية الداخلية خطابات متعدّدة، فنرى من جهة خطاب الجدل يخترق الحديث الذاتي عند الراوي أو حواره مع هذه الشخصية أو تلك، ونرى عنده أيضاً ضرباً آخر من الخطاب، يتسربل برقة الحنان ورعشات الحنين، وتتضوّع منه أزاهير لغة الشعر : «شيء ما يتفتّح .. برعم من زهر الليمون ذكيّ الرائحة، يتفتّق رويداً رويداً في حديقة القلب الأمامية، وتمتدّ وريقاته الغضّة شديدة الخضرة لتتسلّق جدران الصدر.. يتسارع نموّها؛ لأنّ عروقها الصغيرة تمتص مياه الحنان العذبة من القلب مباشرة .. في تلك اللحظات كأنّما عاد إليّ إحساسي بمتعة البدايات .. كأنني أصبحت قادراً على أن أتنفّس نسمات الفجر.. أن أستمع إلى أغنيات الصباح، تنبعث من مذياع دار عزوز» قول إن شاء الله زينة زينة » (ص ١٨٩).

في وظائف الخطاب على الخطاب:

لئن كانت هذه الظاهرة قد تجلّت في أجناس متعدّدة من السرد الإنساني منذ عصور، فإنها قد اكتسبت في العصور الحديثة- وخاصة في الرواية- أهمية بالنظر إلى تصاريفها ووظائفها المتنوّعة. فقد يكون الخطاب على الخطاب مجاوراً للخطاب القصصي التخييلي ومختلفاً عنه، قاطعاً مسار السرد للشرح والتعليق، أو متكفّلاً بإظهار أساليب القصّ ومستويات تنظيم الحكاية. والراوي لا يبدو منشغلاً فحسب بأن يكشف للقارئ طبيعة النص وطرائق اشتغاله، وإنما يبدو أيضاً حريصاً على تثقيف هذا القارئ وتقديم معلومات مفيدة له، ليُحسن تلقي بعض تفاصيل العالم القصصي؛ ممّا يجعل للخطاب على الخطاب وظائف لا تقتصر على التنسيق السردي والتواصل مع المروي له، وإنما تكون له أيضاً وظيفة تداولية، تفتح الخطاب الروائي على الخطاب الاجتماعي[٣].

وقد يكون الخطاب على الخطاب علامة في بعض النصوص الروائية العربية والعالمية المعاصرة على سعي بعض الروائيين إلى « كسرٍ للإيهام المرجعي ونقضٍ لمبدأ المحاكاة ومناوأة عنيفة لمقوّمات الواقعيّة الوصفية ومشروعها الجمالي؛ فما عادت الرواية تمثيلاً للعالم، ونقلاً أميناً للواقع، واستنساخاً للمرجع في نطاق وهم المشاكلة والمحاكاة، بل أضحت تمثيلاً ذاتيًّا لسيرورة التلفظ الروائي، محيلة بذلك على ذاتها، منعطفة على نفسها، متأمّلة في مرايا نصية متناظرة هيئات تشكّلها وطرائق اشتغالها، متسائلة عن حالها ومآلها وعن مسيرها ومصيرها، ومفكّرة بصوت مرتفع في قضاياها الفنية والجمالية، محوّلة بؤرة الاهتمام من كتابة الواقع أو قصّة المغامرة إلى واقع الكتابة أو مغامرة القصة»(٤).

لعله من الممكن القول إنّ رواية (أم الحسن) تتخذ في ممارستها للميتاسردي والخطاب على الخطاب موقعاً وسطاً بين الممارستيْن المذكورتيْن؛ فالمؤلّف الواقعي، أي: صالح بن رمضان/ كاتب رواية (أم الحسن)، لا يقتحم اقتحاماً عالم الرواية، ولا علامة على تدخّلٍ له صريح في الخطاب القصصي، إنه لا يخاطب القارئ خطاباً مباشراً، ولا تظهر منه محاولة تنظيرية في الفن والكتابة من وراء الشخصيات وعالمها التخييلي. والنظام التلفظي واضح المعالم والحدود، فللرواية الداخلية كاتبها التخييلي، وهو راوي الحكاية بضمير المتكلم المفرد وشخصيّتها الرئيسة، وللقصة الإطار راويها الغفل غير المندرج في الحكاية، مثلما أسلفنا. ومن هذه الزاوية لا نجد في رواية (أم الحسن) ما نجده في بعض الروايات العربية من خلط بين المستويات التلفظية وخرق سردي يقتحم به (المؤلف) العوالم التخييلية المروية(٥).

ومع ذلك تظلّ الرواية الداخلية في رواية (أم الحسن) مرآة تنظر فيها الرواية الأم إلى ذاتها. ولم يتحقق هذا الطابع الانعكاسي بوجود هذا الشكل وحده، أي: الرواية داخل الرواية، وإنما خاصة بما تضمّنته الرواية الداخلية المضمّنة من حضور مستمر للخطاب على الخطاب الروائي، فثمّة اقتران مستمر في خطاب الكاتب الداخلي بين القص والكلام على القص، وثمّة في خطابه القصصي نفسه فاعلية مستمرّة للوظيفة الميتالغوية وضروب من دوران الكلام على الكلام، تعليقاً وتصحيحاً وتنقيحاً. وذاك كلّه، يجعل من العسير أن نغفل عن كون اللغة وتصاريفها الدلالية والتداولية، والخطاب وأجناسه الأدبية والاجتماعية، والكتابة وأشكالها

ووظائفها هي شاغل هام، يستبدّ بتفكير الكاتب الداخلي والمؤلّف الواقعي في آن معاً.

ولكن، إذا كان كاتب الرواية الداخلية يبدو في نصّه كثير الإشارات إلى التدوين والمذكرات، فما الذي تعنيه الكتابة بالنسبة إليه؟ قد يكون التفكير في كتابة قصّة حياته قد ألحّ عليه إثر خروجه إلى التقاعد، وخاصة بعد أن اكتشف أنّ له ابناً من طليقته الفرنسية الأولى وعاش مغامرة لقاءاته الأولى معه (ص ١٦٨، ٢٦٩، ٣٦٥). ولكنّه كان في الحقيقة حريصاً على كتابة يومياته ومذكّراته منذ زمن بعيد؛ وآية ذلك أنّه قد أدرج في الفصل الأخير من نصّه مقاطع من يوميات، كتبها قبل رحلته الجامعية إلى فرنسا (ص ٤١٣ – ٤١٥)، وأشار إلى تدوينه اليوميات في مراحل مختلفة من حياته غير مرّة، فثمّة علاقة خفيّة ومتينة بينه وبين الكتابة، لعلّ جوهرها ينكشف من خلال قوله عمّا دوّنه إثر لقائه الأول بالابن المستعاد: «حرصتُ كلّ الحرص على أن أدقّق الوقت الذي خرجت فيه من الفندق وركبت التاكسي واللحظة التي دخلت فيها عليه، أريد أن أحيا ذلك اليوم من جديد في تلك المذكّرة» (ص ١٨٥).

لقد كان تدوين اليوميات والمذكّرات إذًا محاولة لأن يستعيد الماضي القريب، ويعيش من جديد أحداثه ولحظاته المتغيّرة، ويمسك به حتى لا يصير بعيداً موغلاً في ضباب الذاكرة. وكانت الكتابة تبعاً لذلك محاولة لتثبيت الزمن المنفلت دوماً وحمايته بواسطة الحروف والكلمات من التلاشي.

ولعلّ قارئ الرواية لا يغفل عن إحساس مأسوي بالزمن لدى المنصف عزوز (كاتب الرواية الداخلية)، قد يكون تولّد باكراً في محيط عائلي، تعدّدت فيه المآتم. وفي مواضع عديدة من نصّه الذي سمّاه (مآتم خصبة)، يتذكّر موت الأب والأم والأخوين والأخت الصغيرة وآخرين من الأقارب: «فاحت رائحة العطر الجنائزي التي كانت تملأ بيتنا في الأربعينات، ترامت إلى مسمعي أصوات من أقاصي الأيام الخوالي من مواسم مآتم بيتنا سنتيّ ١٩٤٢ و١٩٤٤ لم أميّز منها صوتًا بعينه» (ص ٥٢).

ولم تكن مشاهد الموت المتكرّرة هي وحدها التي كانت مولّدة لهذا الإحساس المأسوي بالزمن، وإنما ضاعفت من فاعليّتها مشاهد أخرى من الفراق وغياب الأحبّة: مفارقة الزوجة الأولى بعد علاقة عاطفيّة قصيرة، ورحيل الزوجة الثانية

إلى بلدها، حاملة معها ابنتهما إنصاف وتاركة له في أركان البيت لمسات طفولتها. يعيش يوميًّا على إيقاع حضورها المتخيّل، وأمام مظاهر الغياب المتعدّدة، ظلّت الكتابة حاجة مستمرّة، يستحضر بها من غيّبه الموت أو نأت به المسافات، فكأنّ حضورهم السردي تعويض لغيابهم الجسدي، وكأنّ الكلمات المخطوطة تشبّث بملامح الوجوه التي ضاعت في ضباب الذكريات، ولعلّ ذلك يضيء حرصه في آخر الرواية على أن يجمع مذكّراته ويرتّبها ويعيد كتابة بعضها، جاعلاً منها (قصّة حياة)، يتركها لابنيّه، وخاصة للابن الذي لم يعرفه عمراً بأكمله؛ فهو يريد مرّة أخرى أن تكون الكتابة بديلاً للوجود الضائع في متاهات الموت وأغوار الذاكرة السحيقة.

ولكن « كتابة الحياة قصّة أخرى » كما قال الفيلسوف الفرنسي (بول ريكور) الذي صدّر المؤلّف الواقعي بقوله هذا رواية (أم الحسن). إنّ الاستشهاد بالقول المذكور لا يمكن أن ينتسب تلفّظيًّا إلاّ إلى صالح بن رمضان، باعتبار أنّه قد جعله عتبة نصّية سابقة لفاتحة نصّه. ولعلّ هذه العتبة تسمح أكثر من غيرها من عناصر النص بتبيّن علاقاتٍ بين الملفوظ التخييلي للمنصف عزوز (الكاتب الداخلي) والملفوظ الروائي للمؤلف الواقعي. فما الأفق التأويلي الذي أراد صالح بن رمضان/ مؤلف رواية (أم الحسن) أن يوجّه إليه قرّاءه من خلال ذلك التصدير؟

مهما يكن المعنى المتخيَّر لعبارة (بول ريكور)، إذ كلام فيلسوف التأويل في حاجة إلى تأويل، فإنّ قرّاء رواية (أم الحسن) ، أو جزءًا منهم، قد يتّجهون بتأثير ذلك التصدير إلى محاولة البحث عن روابط ممكنة بين ما تجلّى في هذه الرواية من ظواهر الخطاب على الخطاب وتفكير الشخصية المركزية، أي: الكاتب الداخلي، في الكتابة والتدوين والسرد الذاتي واللغة والذاكرة والزمن بأبعاده المتعدّدة والإشكاليات التي فكّر فيها (بول ريكور)، وخاصة تلك التي كان مدارها على علاقة الإنسان بالزمن ومحاولة تمثّله له وفهمه لأبعاده وأحداثه ومتغيّراته وموقعه فيه من خلال اللغة والسرد، سواء أكان شفويًّا أم مكتوباً، تاريخيًّا أم تخييليًّا. ويلخص بعض الباحثين في فلسفة (بول ريكور) تحليله لعلاقة التجربة السردية بتفكير الإنسان في الزمن بالقول: « إنّ الانسان من خلال الخطاب السردي يعيد بناء تجربته الزمانية؛ كي يسيطر عليها، ويعيشها؛ لذلك يخطئ من

يعتقد أنّ هناك رواية لازمنيّة، سواء كانت هذه الرواية تاريخية أم غير تاريخية؛ فما يقوله التاريخ الزمني ليس مجرّد أحداث حدثت، وهنا يكمن الاختلاف بين تجربة الزمن بوصفه مجرّد تسلسل، وتجربة الزمانيّة التي تكتسي فيها الأحداث مظهر قصص ذات بداية ووسط ونهاية. فالكتابة التاريخية و «الكتابة » الأدبية بمنظار (ريكور) لا تخرجان عن سياج الزمانية. ومهما بلغت درجة الاختلاف بين مراجع كلّ منهما، يظل مضمونهما الأخير واحداً، وهو بنية الزمن الإنساني»(٦) .

إنّنا نعتقد أنّ ما أشرنا إليه يمثّل في رواية (أم الحسن) بعداً هامًّا، ينكشف لنا بالحفر خلف ظاهرة رأيناها لافتة فيها، وهي الخطاب على الخطاب، ولكنّه دون شك ليس البعد الوحيد؛ وما ذلك إلا لأنّ الرواية -هذا الفن الذي التهم أشكالاً من الحكايات، الطريف منها والتليد، واستوعب تاريخاً إنسانيًّا طويلاً من القصّ- لا تعود أسرار تميّزها وتجدّدها المستمرّ إلى روح الابتكار والبحث الذي لا يني عن طرائق مستحدثة في السرد فحسب، وإنما خاصة إلى قدرتها من خلال بناء الشخصيّة القصصية والتشكيل السردي لوجودها الذاتي والموضوعي وروابطها بذاتها والآخرين والحياة والكون على المساهمة في البحث عن أعماق الإنسان المتعدّدة وأغواره الغامضة.

الحواشي:

(١) نورالدين بنخود: خطاب على الخطاب، ضمن العمل الجماعي: محمد القاضي (إشراف)، معجم السرديات (تونس، بيروت: الرابطة الدولية للناشرين المستقلين، ٢٠١٠م)، ص١٧٩.

(٢) صالح بن رمضان: أم الحسن (صفاقس: دار صامد للنشر والتوزيع، ٢٠١٥م).

(٣) عن تجلي هذه الظاهرة في نصوص الروائي الفرنسي بلزاك، يمكن أن نراجع الفصل الثالث ذي العنوان(الخطاب على الخطاب Métadiscours) من القسم الثاني من كتاب الباحث الفرنسي :

Eric Bordas, Balzac : discours et détours. Pour une stylistique de l´énonciation romanesque, P.U. du Murail, 1997 / 2003.

(٤) عبد المجيد البحري: مرايا القصص - بحث في السرد النرجسي (صفاقس: دار قرطاج للنشر والتوزيع، ٢٠٠٧م)، ص١٨٣.

(٥) يمكن النظر في الباب الثالث من دراسة البحري (م م، ٢٠٠٧) إلى تحليل لضروب من الخلط التلفظي والخرق السردي في بعض روايات أحمد المديني ويوسف القعيد وإلياس خوري.

(٦) جنّات بلخن: السرد التاريخي عند بول ريكور (الرباط: دار الأمان، الجزائر: منشورات الاختلاف، بيروت: منشورات ضفاف، ٢٠١٤م)، ص١٠١.

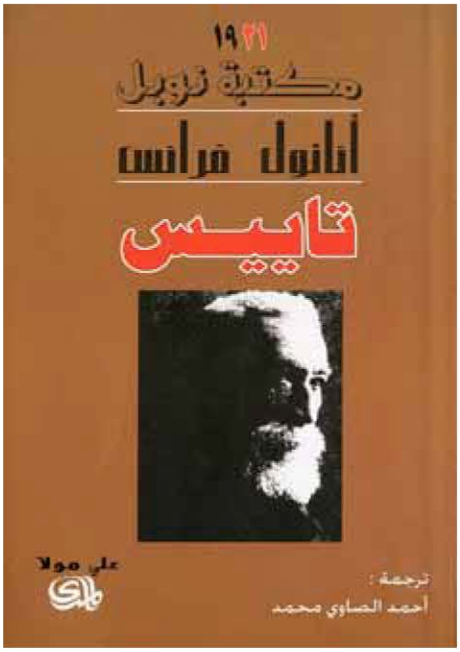
رؤية مقارنة بين روايتي

(تاييس) لأناتول فرانس و(الرباط المقدس) لتوفيق الحكيم

خديجة سلمان العمراني - السعودية

مقدمة:

ثمة لقاء أدبي بين بعض الأعمال الأدبية المنتمية للآداب العالمية المختلفة، يظهر فيها التأثير والتأثر بين هذه الآداب سواء في الفكرة أو الشخصيات أو طريقة المعالجة وغيرها. ومن بين الأجناس الأدبية التي تجلت فيها صورة تأثر أدب قومي بأدب قومي آخر (الرواية) ، وقد اختصت هذه الدراسة الموجزة بتسليط الضوء على روايتين، الأولى تنتمي للأدب الفرنسي وهي رواية (تاييس) لأناتول فرانس، ورواية عربية للأديب الكبير توفيق الحكيم وهي (الرباط المقدس). ولما كان بين هاتين الروايتين من التقاء واضح في الفكرة والشخصيات-تقريباً-والهدف، فقد اخترت أن تكون هاتان الروايتان نموذجاً لدراسة مقارنة بين الرواية الفرنسية والرواية العربية ومدى تأثر الأديب العربي (توفيق الحكيم) بثقافة الأديب الفرنسي (أناتول فرانس). وتستقصي هذه الدراسة الظروف التي كان لها أثر في اطلاع توفيق الحكيم على الأدب الفرنسي، وكيف انعكس هذا الاطلاع على أسلوب الحكيم و ثقافته وروايته (الرباط المقدس) بشكل خاص. سنتتبع في هذه الدراسة التطبيقية كلًّا من المدرستين الفرنسية والأميركية؛ مما يتيح لنا مرونة منهجية في البحث، فندرس النصوص وفق عوامل التأثر التاريخية والشخصية، فنتبع خطى المدرسة الفرنسية تارة، وتارة أخرى لا نتقيد بهذه العوامل، فننطلق باحثين عن جماليات الأدب دون الإمعان في مظاهر التأثر التاريخية والعوامل الشخصية، فنتبع خطى المدرسة الأميركية في الدراسات المقارنة.



رواية تاييس:

أشهر الأعمال التي كتبها الروائي الفرنسي أناتول فرانس. وهو روائي وناقد فرنسي ولد في باريس في ١٦ أبريل عام ١٨٤٤م لعائلة تعمل في الفلاحة، وتوفي في ١٢ أكتوبر ١٩٢٤م. من رواياته (جريمة سلفستر بونار) و(الزنبقة الحمراء) و(تاييس) و(ثورة الملائكة) و(الآلهة عطشى). دخل في أكاديمية اللغة الفرنسية في ٢٣ يناير عام ١٨٦٩م ، تحصل على جائزة نوبل في الأدب لسنة ١٩٢١ م لمجموع أعماله.

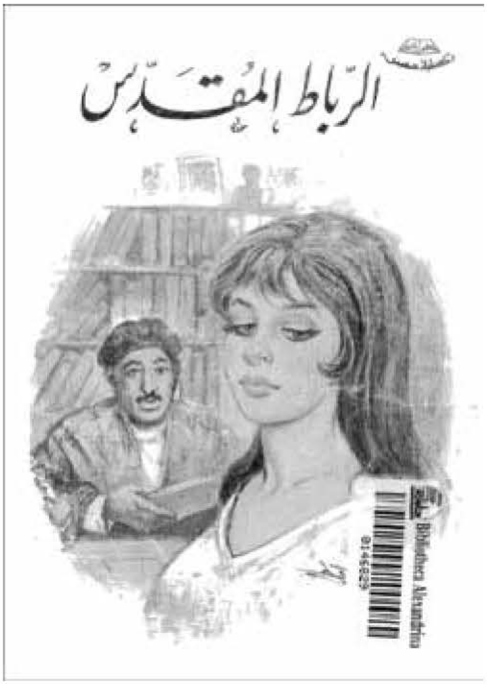
يحكي في رواية (تاييس) المنشورة عام ١٨٩٠م ، قصة راهب يعيش في مصر في القرن الرابع الميلادي، يحاول أن يقنع الحسناء (تاييس) نجمة المسرح الروماني لكي تعتزل حياة اللهو التي تعيشها. وسبب حرصه عليها هو افتتانه بها وحسرته على هذا الجمال الذي سينتهي إلى الزوال ما لم يمتزج بالحب الإلهي الخالد، وعلى هذا يبني الراهب (بافنوس) خططه لإنقاذ الممثلة ، وبعد حصوله على مبتغاه، تعصف به أزمة روحية تقوده في النهاية إلى إدراك جنايته في حق (تاييس)، وإلى الاقتناع بقيمة الجمال وحقه في أن يعيش لحظته وأن يستمتع بها في هذه الحياة الزائلة.

بطلة الرواية إذاً، هي نجمة المسرح الروماني، تقدم عروضاً فنية راقصة، وتحظى برضا القوم من مختلف الطبقات، عاشت تاييس طفولة بائسة في كنف أب فاتر الهمة، وأم بخيلة. وعلى رغم أنها وجدت بعض الطمأنينة والأمان في رفقة الراهب الطيب (تيودور النوبي)، فإن (تاييس) هامت بحب اللهو والمرح، وتعلقت بالغناء والرقص كنوع من التعويض عن الخواء الذي عاشته. استطاعت أن تحقق

ثراء وصيتاً، إذ يتنافس الرجال على كسب رضاها، ويتزاحم العشاق أمام قصرها الباذخ حيث تعيش في ركن يسمى (كهف العذارى). وهي التي عانت في طفولتها الحرمان والبؤس، هاهي تعيش حياة الأميرات وسط حشد من الخدم والحشم بينما مظاهر الثراء والرخاء تحيط بها من كل جانب، فيقرر الراهب (بافنوس)، الذي عرفها في شبابه المبكر، الوصول إلى الحسناء الغانية؛ كي يقنعها باعتزال حياة اللهو والمرح، وينتشلها من أجواء (الخطيئة) التي تغرق فيها. يسير الراهب مسافات، يقطع خلالها القفار والوهاد والجبال إلى أن يصل الإسكندرية حيث يجد ضالته، ويبدأ في تلاوة تعاليمه حول العهر والطهر، وحول الخطيئة والغفران، والجحيم والنعيم. ولا يدخر الراهب جهداً في إظهار عواطفه إزاء هذا الجمال الفائق الذي سينتهي إلى الزوال ما لم يمتزج بالحب الرباني. ينجح الراهب في إقناع الحسناء بهجر حياة (الرذيلة)، ويقودها إلى دير للراهبات في الصحراء الليبية، إذ تسلم الجميلة نفسها لعالم الطهر والتبتل، لكن الراهب حين يحقق مبتغاه في انتشال (تاييس) من حياة اللهو والصخب والغواية، تعصف به أزمات روحية حادة. ويهيم سنوات على وجهه، باحثاً عن الراحة النفسية بلا جدوى. وحينما يصل إلى مسامعه أن (تاييس) على وشك الموت، تتفجر عواطفه دفعة واحدة، إذ يدرك مدى حبه لـ(تاييس)، وجنايته بحق هذه الفتاة التي أرادت أن تتباهى بجمالها، وتستجيب لنداء روحها التي كانت كفراشة على المسرح. يقتنع الراهب -بعد فوات الأوان- بقيمة الجمال في أن يعيش لحظته، وأن كل تزمت لا يقود إلا إلى الهلاك كما حصل معه[1].

رواية الرباط المقدس:

توفيق إسماعيل الحكيم ولد في ٩ أكتوبر ١٨٩٨م في الإسكندرية وتوفى في القاهرة في ٢٦ يوليو ١٩٨٧م. هو كاتب وأديب مصري، من رواد الرواية والكتابة المسرحية العربية ومن الأسماء البارزة في تاريخ الأدب العربي الحديث، والده مصري من أصل ريفي، يعمل في سلك القضاء بمحافظة البحيرة، وكان يعد من أثرياء الفلاحين، ووالدته تركية، ابنة لأحد الضباط الأتراك المتقاعدين. و كانت والدته سيدة متفاخرة؛ لأنها من أصل تركي وكانت تقيم العوائق بين توفيق الحكيم وأهله من الفلاحين، فكانت تعزله عنهم وعن أترابه من الأطفال وتمنعهم



من الوصول إليه؛ ولعل ذلك ما جعله يستدير إلى عالمه العقلي الداخلي. عندما بلغ السابعة من عمره التحق بمدرسة دمنهور الابتدائية حتى انتهى من تعليمه الابتدائي سنة ١٩١٥م، ثم ألحقه أبوه بمدرسة حكومية في محافظة البحيرة حيث أنهى الدراسة الثانوية، ثم انتقل إلى القاهرة مع أعمامه، لمواصلة الدراسة الثانوية في مدرسة (محمد علي الثانوية)؛ بسبب عدم وجود مدرسة ثانوية في منطقته، أتاح له هذا البعد عن عائلته نوعاً من الحرية، فأخذ يهتم بنواحٍ لم يتيسر له العناية بها إلى جانب أمه كالموسيقى والتمثيل. ولقد وجد في تردده على فرقة جورج أبيض ما يرضي ميوله الفنية للانجذاب إلى المسرح، وفي عام ١٩١٩م في أثناء الثورة المصرية شارك مع أعمامه في المظاهرات وقبض عليهم واعتقلوا بسجن القلعة، إلا أن والده استطاع نقله إلى المستشفى العسكري إلى أن أفرج عنه، حيث عاد عام ١٩٢٠م إلى الدراسة وحصل على شهادة الباكالوريا عام ١٩٢١م، ثم انضم إلى كلية الحقوق؛ بسبب رغبة أبيه، ليتخرج منها عام ١٩٢٥م، التحق توفيق الحكيم بعد ذلك بمكتب أحد المحامين المشهورين، فعمل محامياً متدرباً فترة زمنية قصيرة، ونتيجة لاتصالات عائلته بأشخاص ذوي نفوذ؛ تمكن والده من الحصول على دعم أحد المسؤولين في إيفاده في بعثة دراسية إلى باريس لمتابعة دراساته العليا في جامعتها، قصد الحصول على شهادة الدكتوراه في الحقوق والعودة للتدريس في إحدى الجامعات المصرية الناشئة، فغادر إلى باريس لنيل شهادة الدكتوراه (١٩٢٥م - ١٩٢٨م)، وفي باريس، كان يزور متاحف اللوفر وقاعات السينما والمسرح، واكتسب من خلال إقامته في باريس لمدة ٣ سنوات ثقافة أدبية وفنية واسعة، إذ اطلع على الأدب

العالمي وفي مقدمته اليوناني والفرنسي.

وفي عام ١٩٤٤م نُشرت رواية (الرباط المقدس) لتوفيق الحكيم، وكانت الرواية تحكي قصة أديب ناسك في محراب الفكر لا يشغله ما يدور في خلد غيره من الرغبة في ملذات الحياة، ولم يكترث لمباهج الدنيا وزخارفها، يبدأ يومه بمطالعة الصحف، ثم ينكب على القراءة والكتابة، حياته في تلك الغرفة المشحونة بالكتب الوافدة من مشارق الأرض ومغاربها، لا شمس تشرق في غرفته، فيقينه أن شمس الحقيقة تكمن بين جدران مكتبته؛ فهي شمس لا تغيب، وبينما هو يطلع على الرسائل التي وردت إليه، وقف عند تلك الرسالة التي تقول صاحبتها: إنها ترغب في تعلم الأدب بل واحترافه على يد راهب الفكر، لم تذكر اسمها ولا عنوانها ولكنها تركت تحديد موعد اللقاء لمحادثة تليفونية، وكان لها ما أرادت. وهي فتاة في نهاية العقد الثاني، ممشوقة القوام، يسبقها عطرها الفرنسي، خلعت معطفها الفاره ونظرت إلى النافذة المغلقة كصاحبها، قال لها: يكفينا نور الحقيقة الذى بداخلنا بعد أن ترك الكتاب الذى بين يديه، وسألها عن سر قدومها؛ ليتأكد من فحوى رسالتها، فقالت أحب التنس وخطيبي يحب القراءة وأود أن أكون جديرة باحترامه، ثم أخرجت أحمر الشفاه من حقيبتها ولونت شفتيها ثم أشعلت سيجارة.

اندهش راهب الفكر من سلوكها؛ فإصبع الروج مكانه غرفة النوم لا صومعة الفكر، كما أنه مازال يعتقد أن المدخنات ساقطات، ولابد أن يخرج تلك اللعوب فوراً، هدأت من روعه وامتصت غضبه أن لديها رغبة في تغيير حياتها للأحسن على يديه وألحت في طلب مساعدته، فما كان منه إلا أن أعطاها كتاب (تاييس)؛ ربما لأنها تشبه (تاييس) تلك الغانية التي مارست البغاء أينما حلت، فهي والرذيلة وجهان لعملة واحدة، فلا مقاومة للرجال أمامها حتى ذاك الراهب القابع في صومعته بعيداً عن الخلق، يتعبد إلى الله، شغلت فكره عن ذكر ربه، فنزل من عليائه يبحث عنها؛ لكى يحولها من ساقطة في بئر الرذيلة إلى محلقة في فضاء الفضيلة، هكذا هداه عقله أو شيطانه، ولما التقاها نصحها بالتوبة، ورويداً رويداً خلعت عنه مسوحه، وانجرف في غواية لم يتخيلها أحد، ونسى صومعته ونسكه. أما المدهش في الأمر أن (تاييس) تابت وأنابت وعادت لربها، فترتقى إلى أعلى

عليين بعد أن قذفت به إلى أسفل سافلين.

هذه هي قصة (تاييس) التي بين دفتي الكتاب الذى حملته الجميلة بين ذراعيها ورحلت على وعد بالقراءة ثم العودة بعد أسبوع، إنه ينتظرها، يتخيلها بين كتبه وجدران قوقعته تجرى بدلع بين سطور أوراقه، كيف استطاعت أن تسلب ولو جزءًا من عقله الذى أبى من قبل أن يسلب؟ انقضى الأسبوع بشق الأنفس وجاء الربيع مختالاً يلقى بخريف الرجل بعيداً، تفتح النافذة التي لم تفتح من قبل، يدعي أن عقله مشغول عنها، والحقيقة أنه كله مشغول بها، سألها: هل قرأت؟ مازحته فاقشعر بدنه ثم نهض وأمسك بعصاه ليضبط قوامه وردد بداخله كلمات لن أكون (راهب تاييس). علم أنها لم تقرأ، غضب ولكن حروفها المثلجة أطفأت ناره في لحظات حين قالت إنها عازمة غير عازفة عن القراءة، ولكنه الصبر وطلبت فرصة ، وبعد يومين دق جرس الباب، فظهر شاب وسيم، سلم على راهب الفكر بحرارة وأخبره أنه من قرائه، وأنه طبيب كان في زيارة لمريض بنفس العمارة واقتنص الفرصة لرؤيته، كما شكره؛ لأن زوجته أحبت القراءة بسبب كتبه بعد أن كانت منشغلة بالتنس لدرجة أنها أنهت رواية (تاييس) في يومين، ألقى الشاب بكلماته التي صدمت راهب الفكر وانصرف، لقد كذبت عليه حين قالت إنها مخطوبة وهي متزوجة، قالت لم أقرأ وقرأت، ماذا تريد تلك المرأة من رجل تخلى عن الدنيا طواعية وانشغل بنفسه في حجرة صغيرة، تاركاً لأهل الدنيا ربوعها الواسعة؟ هل تراه كرة تقذفها بمضرب التنس الذى في قبضتها؟ ولما عادت نهرها وطردها من بيته ولكنه -ياللأسف- لم يقدر على طردها من قلبه، شهور مرت ثقيلة كالرحى وراهب الفكر مشغول بـ(تاييس)، يرفع سماعة الهاتف الذى كان من مهام خادمه، فإذا بصوت آخر ليس صوت (تاييس)، يجرى ليفتح الباب، لكنه شخص غير (تاييس). ضاقت الدنيا براهب الفكر وأراد أن يستجم فذهب إلى فندق بحلوان، وبينما هو جالس يفكر في ألا يفكر فيها، فإذا بزوجها على مقربة منه، يحادث شخصاً بعصبية، انتشى راهب الفكر؛ يا لها من صدفة عظيمة، لكن الزوج مر من أمامه ولم يحادثه، هل أخبرته بشيء أم أنه قد نسيه؟ ولكن راهب الفكر تذكر أنه شخصية مشهورة؛ فكيف للرجل أن ينساه؟! حتى شهرته قد نسيها بسبب (تاييس).

وفى اليوم التالي، اقتعد راهب الفكر كرسيًّا تحت أشعة الشمس في انتظار خروجها، فلم تأت، ولكن جاءه زوجها، سلم عليه واعتذر عن تجاهله بالأمس ووضع بين يديه كراسة حمراء مكتوبة بخط يدها، حملها راهب الفكر وصعد إلى غرفته، يا لها من امرأة غانية مجنونة، إنها اعترافات بالحب والعشق والجنس أيضاً، ألقى بالكراسة على الأرض وأخذ يسبها ويلعن تلك السويعات التي أجلسها فيها بين كتبه الطاهرة. ولكن لماذا هو مغتاظ؟ هل لأنها خانت زوجها؟ أم لأنها خانته؟ هو أيضاً آثم، لابد أن يصارح ذاك الزوج المخدوع، ولكن بماذا يصارحه؟ وهل صدر منه شيء بواح؟ إنها أحاسيس داخلية، ولكن حتى هذه الأحاسيس ما كان يجب أن تكون، لابد من المصارحة، ربما للإطاحة بهذا الذنب من على كاهله، أو ليقول له إنه مخدوع مثله، هل هو جان أم مجني عليه؟

أسئلة كثيرة وكبيرة، كادت أن تفتك بعقل الرجل، ولكنه استقر في النهاية على ألا يقل شيئاً، حفاظاً على هيبته ووقاره. طلب الزوج من راهب الفكر أن يحادث زوجته ويخبرها أنه يرغب في الطلاق، شريطة أن يضم ابنته إليه؛ حتى تكمل حياتها في بيئة نظيفة، حاول راهب الفكر التنصل من المهمة الثقيلة، لكن الزوج أخبره أن صديقه الوحيد الذى كان بصحبته بالأمس كان هو المكلف بالمهمة إلا أن اسم زوجته ورد بالكراسة، إنها أيضاً خائنة، وهو في الهم مشترك، وليس هناك شخص يؤتمن أكثر من الأديب المحترم، خاصة والأمر متعلق بالسمعة والشرف، حصل راهب الفكر على رقم الهاتف وحادثها، جاءت إليه ثم جلست على كرسي المحاكمة.

كان راهب الفكر يحاكمها، لا يعرف انتقاماً لزوجها أم انتقاماً لقلبه المشطور، عرض عليها طلب الزوج البائس، لكنها رفضت بحجة أن ما كتبته ليست اعترافات، لكنه فصل من فصول باكورة رواياتها، سخر الراهب من دفاعها فالشخوص هم الشخوص والزمن هو الزمن والمكان هو ذات المكان، بررت ذلك أنه نوع من الإبداع وبراعة في الكتابة، ولكنه قدم إليها ورقة التنازل عن ابنتها وإلا فالفضيحة تنتظرها، فزوجها مصر على موقفه، خاصة أن هذه الكراسة بها اعترافات مكتوبة بخط يدها وهي كفيلة أن يحكم له القاضي بضم طفلته.

انصرفت ولم توقع، ولكنها أوقعت قلبه في شباك الحزن، فأرسل للزوج يهدئ من روعه ويثنيه عن موقفه، ويشرح له وجهة نظرها أن سطورها ليست اعترافات بل عمل أدبي، فرفض الزوج تبريرها، فلم يعد ذلك يجدي؛ خاصة أن صديقه انتحر بسبب شكوكه في زوجته التي جاءت عبر سطورها، ذهب الزوج وجاءت زوجته، جاءت كعادتها تصحبها عطورها وسجائرها غير مبالية ولا مهتمة، وقعت على الورقة وضحكت، ثم قالت أنا الآن حرة، أفعل ما يحلو لي، ولدي اليوم سهرة حمراء مع شخص أحبه ويحبني، فرد عليها راهب الفكر مغتاظاً: كما يحلو لك، وكتبت له ذلك الشخص هو أنت، اقتربت منه لتقبله، فدنا منها لكنها وقفت شامخة، وقالت له: أنا يا سيدي امرأة شريفة، ولم ولن أخون زوجي، وما كتبته ليس إلا عملاً أدبيًّا، نتج عن أحاسيس ولدت بسبب تجاهل زوجي الذي يعاقبني الآن، عذراً أيها الراهب، لقد ارتقت (تاييس) درجات بينما انحدرت أنت دركات، تركته ومشت، فطرد عطرها ودخان سجائرها وأغلق النافذة وانكب على كتبه، فإذا برسالة من معجبة ترغب في تعلم الأدب، فما كان منه إلا أن مزقها بسرعة وكأنه يتخلص من مس شيطاني[٢].

دراسة مقارنة بين الروايتين:

بدأ الاتصال الحقيقي بين الأديب توفيق الحكيم والرواية الفرنسية خلال فترة البعثة، عندما أرسله والده إلى باريس لنيل شهادة الدكتوراه (١٩٢٥م - ١٩٢٨م)، وفي هذه البعثة اطلع على الكثير من الآداب الفرنسية من مسرح ورواية وكان من بينها رواية (تاييس) التي كانت قد نُشرت من قبل ابتعاثه بخمسة وثلاثين عاماً تقريباً، ويمكن اعتبار حديث الكاتب توفيق عن رواية (تاييس) بين أحداث روايته والإسهاب في التفكر والتذكر لأحداث الرواية الفرنسية دليلاً قويًّا للتأكد من قراءة توفيق لرواية (تاييس).

إذا نظرنا إلى مواطن التلاقي بين الروايتين، نجد تشابهاً وتأثراً واضحاً في (الرباط المقدس) فمناقشة الكاتب موقف راهب الفكر مع المرأة مماثل لموقف الراهب (بافنوس) مع (تاييس)، فرجل الأدب له رسالة تماثل رسالة رجل الدين، فالغانية (تاييس) جاءت إلى الراهب تجر وراءها كل ماضيها الغارق في الضلالة والزيغ، وطرقت باب صومعته؛ تلتمس أن يكشف لها نور الحق، فلم يأب الراهب ولم يردها يائسة، فليس من حق الراهب أن يصد إنساناً عن نور الله، وكذلك راهب

الفكر من خدام الفكر، وكأنه الراهب المنقطع لنشر نوره، فليس له حق أن يزرع اليأس في قلب من يريد، فالشخصية المحورية في رواية تاييس الراهب (بافنوس)، وراهب الفكر أيضاً كان الشخصية المحورية في رواية (الرباط المقدس)، الذي لم يعرّض الحكيم باسمه في مجرى الرواية حتى نهايتها، يأخذك إلى عالَم هذا المفكر أو راهب الفكر -كما سماه الحكيم- إلى عالم الكاتب الداخلي الذي يأنس في جنته بكتبه وأفكاره في شبه عزلة عن العالم الخارجي -كما يصوّره الحكيم في الفصل الأول من الرواية- وبعض النقاد[٣] يذهب إلى أن الحكيم هو راهب الفكر نفسه.

إن اختيار الحكيم للقب (راهب الفكر) على شخصية الأديب، فيه تأثر واضح بالمسيحية، كما أنه اختار الراهب أسوة بالراهب في رواية (تاييس).

والمرأة في الروايتين، تتميز بالإيجابية والتفاعل، ولها تأثير واضح في الأحداث ودفع حركة الحياة، و تمثل صراعاً رائعاً بين الروح والفكر من ناحية، ومطالب الجسد من بهرج الحياة العصرية من ناحية أخرى. وفيه –ضمنيًّا- نصيحة للمرأة بألا تنساق إلى تلك الأشياء السطحية. والروايتان لا تقومان على الوصايا والوعظ والإرشاد، بل تغوصان برفق إلى أعماق النفس البشرية؛ كي تدرك ضعفها وهشاشتها، وعجزها عن الإحاطة بالكيمياء المعقدة لتلك النفس و فهم نواميس الطبيعة ومعادلاتها الغامضة. إن الحوارات التي تدور بين أبطال الروايتين تتحلى بطابع فلسفي متماسك ورصين، وهجوم على الكبرياء والغلو والتطرف والادعاء الفارغ، ومدح الاعتدال والتواضع والمنطق السليم، كما تدعو إلى التصالح مع الذات، وإلى الجهر بمكنونات النفس، بعيداً من أي انغلاق؛ ذلك أن الحياة أرحب من أن نختزلها ببضعة تعاليم وقواعد ونظريات جاهزة، ومثال ذلك الحوار في (الرباط المقدس) بين المرأة وراهب الفكر، إذ تقول له إذا تمنّع من رؤيتها في ملعب التنس: «يجب أن تهبط إلى ملعبي لترتفع بي؛ هكذا يفعل الأنبياء دائماً، يهبطون إلى الناس حتى يستطيعوا بعد ذلك أن يصعدوا بهم إلى السماء، ولم يحدث قط غير ذلك، ولا تنتظر أن أصعد أنا إليك توًّا بغير أن تهبط أنت إليّ وتأخذ بيدي...»[٤]

كما نجد الخيال الفلسفي الإبداعي في الروايتين، بحيث يجعلنا نتأمل في

موازين الخير والشر، والتوبة والمعصية، والطاعة والعصيان؛ مما يجعلنا نحتاج إلى ذهن صافٍ وعقل واعٍ، يخاطب العقل والمنطق مباشرة، فتتجاوز كل الحدود حتى الدينية منها، ومما ساعد على تلمس هذا اللقاء؛ الأسلوب الفلسفي العميق في الحوار وسرد القصة وتصوير حياة الإنسان الروحية والمادية، والعناية الفائقة بدقة تصوير المشاهد، وحيوية تجسيد الحركة، ووصف الجوانب الشعورية والانفعالات النفسية بعمق وإيحاء شديدين، وتصوير لفتات النفس ووساوس الضمير، والانتقال بها من عصمة الوفاء إلى إباحة الخيانة في خطوات قصار، لا يشعر بها المتتبع لها إلا وقد شارفت على نهايتها القصوى؛ فالأحداث قليلة ولكن التأملات وخلجات النفس البشرية حولها كثيرة.

كما تأثر توفيق الحكيم برواية (تاييس) بالإفاضة في تصوير الغرائز والتأملات الكثيرة التي لا حاجة إلى تصويرها؛ فهو يملك زمام التشويق بوصفه لخواطر الفكر وخلجات الروح، وهو متردد بين عتبة الصومعة وعتبة الحياة، ولم يزل مترددًا بين العتبتين من الصفحة الأولى إلى الصفحة الأخيرة.

الخاتمة:

بعد رصد الملاحظات التي كشفت عن التأثير والتأثر المتبادل بين الرواية العربية والرواية الفرنسية وبشكل خاص رواية (تاييس) و رواية (الرباط المقدس)، فإن هذه الملاحظات لا تقلل من القيمة الفنية العالية للأدب العربي، وإنما تعكس لنا مدى استفادة الأديب العربي من الآداب العالمية، وتصور لنا ذوق الأديب في نقل ما استفاده من الآداب العالمية إلى أدبه القومي، مع محافظته على الاختلافات الطبيعية في الثقافة المحلية لكل أدب، وكما يقول توفيق الحكيم:» يبدأ الفن دائماً من النقل، وينتهي إلى الأصالة، ويبدأ من المحاكاة وينتهي إلى الابتكار«(٥).

الحواشي:

(١) ينظر: أناتول فرانس، رواية تاييس، ترجمة أحمد الصاوي، سلسلة مكتبة نوبل،ط١ (بيروت: دار المدى للثقافة والنشر، ٢٠٠٧م).

(٢) ينظر: توفيق الحكيم، الرباط المقدس (دار مصر للطباعة، ١٩٤٤م).

(٣) عباس محمود العقاد: الرباط المقدس، مجلة الرسالة، موقع هنداوي، ١٩٤٥م.

(٤) السابق، ص٤٦.

(٥) توفيق الحكيم: بغماليون، د.ط (القاهرة: مكتبة الآداب،د.ت)، المقدمة.

قراءة في رواية (أرق النار وقلق الماء) (١)

أروى أحمد الحكمي - السعودية

عتبة أولى :

لابد أن نؤمن أنّنا جميعًا مع انشغال الفكر والعقل، نحتاج إلى من يرجعنا إلى محاكاة الحياة وطبيعة الأشياء، إلى الرواية، إلى دائرة زمنها بتقنياته - استباقًا كان أو ارتدادًا - يُرجعنا لنمتزج، لنتفاعل معها، فنعيش الموقف والتجربة ونتنفّس الحلم؛ يقينا منّا أنّ الرواية متن تخييلي، يستوعب جميع الفنون والأجناس التعبيرية وكافة الأصوات الثقافية كما يرى (ميخائيل باختين). وهي بهذه الأصوات المتحاورة في فضاء نصيّ واحد تُغذينا وتُمتّعنا وتصلنا بالماضي، لتشدنا إلى الحاضر ، فتساعدنا على استشراف المستقبل .

متن :

بعد روايته الأولى (أمّ الحسن)، يعود بنا الروائي التونسي صالح بن الهادي رمضان لمواصلة مشروعه الروائي في كتابة الذاكرة الثقافية الحضارية (الجماعية) ، المتمثل في روايته (أرق النار وقلق الماء) ، يعود مرّة أخرى للحديث عن تاريخ تونس المعاصر في حقبة (الستينيات والسبعينيات) من القرن العشرين. يعود لينقلنا على حسابه بتذكرة سفر مجانية إلى هناك، إلى تونس الخضراء، إلى أزقّتها، بدءًا من (نفطة) مدينة في الجنوب التونسي، مرورًا (بالملتوي) فاستقراراً في (تونس/ العاصمة) شعاره (الخيال يأخذك إلى كل مكان)، يعود

بحبكة قصصية تختلف عن حبكة (أم الحسن)، تلك الرواية التي غلب عليها (تيّار الوعي) الذاتي، الرومنسي، يعود بهذه الرواية التي مداراها على التعليم والثقافة وبناء الذات الحضارية. رواية تشق أسلوبًا جديدًا في عالم الكتابة الواقعية التخيلية، رواية تعتمد على الحلم الجماعيّ، وتنفتح أيضًا على مكونات الرؤية الرومنسية .

من خلال الرواية، ظهرت خصوبة الأرضية الروائية وامتداد المساحات التخييلية ؛ مما ساعد – حسب رأيي – على ولادة شخصية البطلة (مريم)، الكائنة الورقية التي عاشت معنا كل أجزاء الرواية من مطلعها إلى ختامها. وكانت شخصية نامية، تسير موازية لامتداد منطق الأحداث المتخيلة في الرواية. شخصية من خلال رؤيتها للواقع تُكتب تلك الذاكرة في تصاعد فنّي، يتفيأ إنتاج نص يجمع بين الواقعية التاريخية والحلم الجماعي .

شخصية (مريم) البطلة كان حضورها طاغيًا في الرواية فرغم أنّها شخصية تخييلية فإنها كانت لنا أقرب من الشخصيات الحقيقية، صُهرت في نسيج الرواية بكلّ ظروفها وأحداثها، شخصية كما يرى (تودوروف) عميقة، متعددة، ذات أبعاد عدّة، ليست مثل باقي شخصيات الحياة العابرة، شخصية تعددية، ظهر لنا ضعفها مقابل قوتها، مخاوفها إزاء آمالها، جهلها مقابل علمها ، كرهها مقابل حبّها ، صمتها مقابل كلامها. شخصية اكتوت بالنار على اختلاف الصور لشخصية جدّت في استجلاب الماء لتتنفّس لتعادل الكفّة حتى تستطيع الصمود،

كل ذلك و الحلم لا ينفكّ عنها مرافقًا، داعمًا لها .

والراوي ومن ورائه الكاتب أراد أن يشوّق ويُحفّز القارئ إلى ما ستلده الأيام في حياة (مريم) وإلى استكشاف أحداث سيئة مأساوية في حياتها ستحصل. وبالفعل كان موت زوجها بداية هذه المآسي .

وبعد شخصية البطلة، نقف عند شخصيات الرواية فلا يخفى علينا الدور الذي تلعبه في السرد الحكائي. وفي روايتنا هذه قد زخرت بتعدد الأصوات فنلحظ تداخلها في النص ما بين شخصيات حقيقية معروفة في تونس، ذكرها الكاتب؛ وذلك حتمًا لبناء الجانب التاريخي وتدعيمه في الرواية ، منها على سبيل المثال : (توفيق بكّار ، هند عزوز ، ناجية ثامر ، الطاهر حداد ، بشير خرّيف). وأنوّه هنا بحسن اختيار الكاتب لمواقف وأقوال لبعض هذه الشخصيّات ، بما توافق مع أحداث الرواية وزمانها ومكانها؛ ممّا أكسبها واقعية. وشخصيات تخييلية، لجأ إلى ابتكارها وصنعها بحسب ما استدعى حضورها من أهمية، وهي استعارة من ذاكرته الجمعية، الإنسانية، الخصبة، ومثالها (مريم / البطلة) ، رضا درويش ، فتحي النصيبي، فضيلة، عبد الرحمن العكرمي) .

اللافت في رواية (أرق النار وقلق الماء) أنّنا رجعنا إلى الرواية الواقعية ووظيفتها الجمالية بنفس جديد، قائم على الرمز والحلم والوصف والحوار والديالوج، متشبع بقضايا العصر الراهن وبتداخل الأصوات، رواية نجحت في استثمار تقنيات حديثة للكتابة الروائية؛ لذا من الطبيعي جدًّا أنّ عملية تلاقح الأجناس الأدبية تلك قد أفادت منها. ولو وقفنا هنا على (الرمز والحلم) على سبيل المثال، لوجدنا أنّ تقنية الرمز قد وظّفت باعتبارها أداة تعبيرية وصفية؛ باعتبار أنّها نوع من الإبداع الذي يحمل من طاقات الغموض والإيحاء ما يحمل- كما يرى ذلك الناقد عبد القادر فيدوح- وفي روايتنا هذه، سيطل علينا الرمز بأشكال له دلالاته الخاصة، سواء الوطني أم التاريخي أم غيرهما، جعل منه الكاتب القارئ مشاركًا معه في فك شفراته واستلهام دلالاته .

وأمّا بالنسبة إلى الحلم، فقد اشتغل الروائي على هيمنته في الرواية من خلال حضوره كموضوع، لكن –حسب رأيي- تركيبة السرد في الرواية جعلته ينتقل من اعتباره موضوعًا إلى اعتباره فاعلاً؛ فقد حرّك الأحداث من حيث قوّته والتصاقه بـ(مريم) الحالمة، وبسبب وضعيته وتركيبته ونظامه في الرواية، أصبح هو متجاوزًا للشخصية ومؤثرًا فيها، مُحرّكًا لشخصية (مريم)، مُسيرّة بقوة فعله وتأثيره عليها طوال الرواية. ونحن على علم أنّ قوة الفعل لا تبقى مجرد فكرة فقط، بل فكرة تحرك أيضًا. فحياة مريم كلها قامت على تحقيق حلم، بل أحلام، منها: التعليم والوصول إلى المراتب العليا ... شخصية تبنّت الحلم في تذكّر زوجها في حبّها في فكرها في عملها في قولها، و –على سبيل المثال- حديثها في الحلم مع أولادها من (دار الأيتام) ودفعها لهم بأن يحلموا وأن يعيشوا حياة الحلم، كما في قولها:(أبنائي الأعزاء، أطلبُ منكم أن تحلموا بكلّ شيء، أن تكثروا من الأحلام، أن تتنافسوا في الأحلام ...).

ومن هنا فالحلم في الرواية هو الذات المحوّلة التي حوّلت مسار مريم إلى شيء آخر، هو (الدافع الموعز) الذي أقنعنا بالشخصية وبما حدث لها وبما فعلته، وفي نفس الوقت كان مضطلعًا بوظائف متعددة داخل السرد؛ ممّا جعله يبدو ملتحماً مع جميع الأحداث، مؤديًّا دوره على نحو مقنع، له رمزيته .

هذا يجعلنا نتأكد أنّ التخييل الحلميّ في الرواية قد اشتغل بشكلٍ غائرٍ، مُتجذّرٍ، مُتشّعبٍ، سواء كان حلمَ منام أم حلم يقظة، صنعه الكاتب ليكون ظلّ البطلة(مريم) لا يُفارقها، ولد معها وعاش معها، واستمر في الرواية إلى آخر لقطة في النهاية (للحظة مقتلها).

حرص الكاتب على تداخل الواقعية والتخييلية وامتزاج إحداهما بالأخرى؛ مما أظهر لنا قدرته على حسن استغلاله لأحداث حصلت بالقرب منه وأمام عينيه، لأحداث عاشها جيل كامل، أحداث سياسية، تاريخية، تعليمية، اجتماعية، أحداث تنفّس تفاصيلها من طفولته دقائق وتفاصيل من خبراتٍ، ومواقف، وثقافات، فما

كان منه إلا أن ضخّها دماءً تروي عروق روايته؛ ممّا زاد من عمرها، وجعلنا معها نصل إلى مساحات، إلى عمق، إلى فكرة.

في الرواية ظهر جليًّا نجاح أهم ما تنهض عليها الرواية وهي اللغة، حيث كانت تصويرية، وصفية بالدرجة الأولى، سواء لغة مفردة أم لغة مشهد أم لغة صورة، كذلك النجاح في عرض عدة أساليب، اعتمدت على التشويق، وعمق الأدوات، استطاع الروائي من خلالها أن يجوب بنا غابة روايته (الحالمة) بفنٍ وبالتقاطات ماهرة بعدسة مصوّر مُحترف، يعرف ضرورة الدقة التصويرية، وأهمية الأبعاد التخيلية، وأثر جودة الألوان الحكائية، ونتيجة استثمار الحوّاس كقنوات وصفية.

الرؤية -كما يراها تودورف - هي الكيفية التي يتم بها إدراك القصة من طرف السارد. وفي رواية (أرق النار وقلق الماء) كان موقع السارد فيها (العليم العالم) اختار الروائي نمط (الرؤية من خلف) رؤية المُتحكّم؛ ليحكي لنا أحداث الرواية الداخلية قبل الخارجية، وليصف ما يكمن في ضمائر شخصياتها، ويعبر عن جوانبها النفسية والثقافية والفكرية والأخلاقية .

الزمن - في العادة - يكون في خدمة الأحداث، يُنير لها، يتقدم بها، يُعطيها. وفي الرواية ظهر جليًّا حسن توظيف هذا المظهر النفسي وجعله يُخيّم على الرواية؛ مما أثرى المعنى المراد، ودعم سير خط الأحداث، وذلك من خلال تعدد الأزمنة ما بين أزمنة عامة، تمثلت في اختياره للحقبة التاريخية وأزمنة خاصة، اختيرت مناسبة للتيمات والشخصيات التي قد قُصد وصف معالمها ونسج خيوطها في ذلك العالم الداخلي.

من خلال الإطار السردي في الرواية، إذا نظرنا إلى المكان وجدنا أنّ الأمكنة مرجعيتها واقعية، ناسبت الأحداث، تضمنت دلالات وأبعادًا، خدمت الفكرة، قُدّمت لنا في صورٍ ومشاهد فنيّة، كانت تقنية الوصف التي ظهرت على السطح أداة لغوية مناسبة لتصويرها.

الذاكرة الثقافية في الرواية قد احتفت بأن مُلئت بكلّ تعددية رحبة من طريف وشعبي وخرافة وشعر و علم نفس وخطاب فلسفي.

طول الرواية –حسب رأيي- كشف لنا عن جانب مهم، تمتع به الروائي، وهو قدرته الهائلة على احتواء الفكرة ذات القيمة وترسيخها لدى القارئ. والواقع أن ما أسرنا أكثر إزاء هذا المتن هو ما تفرّد به من قيم ذات أثر عميق، كقيمة الحب والعاطفة وقيمة العلم وقيمة النضال وقيمة الصبر وقيمة الفداء والتضحية لمبدأ.

بتلك (الكفاية التخيلية)، جعلنا ابن رمضان برغم المسافات نرتبط، ننتمي لأرض تونس، قرية كانت أو مدينة.

الخاتمة :

الاكتفاء بتصوير الواقع لا ينتج أدبًا مُختلفًا ، ومن وجهة نظري أنّ المبدع الحقيقي هو الذي لا يكتفي بتقديم رواية واقعية فقط، بل ينفتح على فضاءات أخرى، تطوف بنا إلى عوالم وتيمات تشُدّنا، كالتخييل والتجريب الذي اعتمده ابن رمضان في روايته، فأبدع في استلهامه، وأقنعنا بوجوده.

روايته – حسب رأيي – ليست موجودة كلّها، لكنها مع ذلك أطياف حكايات، جُمعت، فكوّنت لنا لوحة فسيفسائية نفيسة ،خرجت منها حكاية مريم التي جمّلها كاتبها بأن أرادها رواية تعددية من خلال زوايا النظر واختلاف الرؤى والحكم، فكان له ما أراد.

رواية (أرق النار وقلق الماء) رواية اجتماع المستحيل؛ فالماء والنار لا يجتمعان في عادتهما إلا مع (مريم النّوي)، اتفقا واجتمعا بأن يكونا وقودًا لحلم، وجدَ ليُلازم غفوتها كما يقظتها، بل أكثر من ذلك، بأن يكونا امتدادًا لحالة صنعت حولها هالة ذات مبدأ لم تُخترق بسهولة!

الحواشي :

صادرة عن الدار المتوسطية للنشر بتونس (سبتمر ٢٠١٦م) رواية ضخمة في (٤٩٨) صفحة من الحجم الكبير ، وفي (٣٨) فصلاً.

اللغة السينمائية والكتابة بالصورة
قراءة في كتاب (مارسيل مارتان)

عزيز العرباوي- المغرب

تقديم:

تتعدّد مظاهرُ اللغة السينمائيةِ في مستواها البصري، واللغوي، والتعبيري، والرمزي، فاللغة إنتاج اجتماعي، وعرضها هو التفاهم، والتفاهم هو أيضًا سبب وجودها وعلتها، فسلطان الحاجة إلى العلاقات المتبادلة بين الأفراد، كان سببًا لتطور اللغة، ابتدأت بالصوت والانفعالات والإيماء، إلى أن تطورت بشكل تدريجي وتاريخي.

الإنسان والمجتمع الإنساني تكونَا وتطورَا معًا بشكلٍ متوازٍ، فالإنسان لا يستطيع تحقيق ذاته إلا في المجتمع، لذلك يقول: (روبنسون كروزو): «إنَّ إنسانًا وحيدًا لا يَعودُ إنسانًا تمامًا، فحالة الإنسان قائمة على غريزة القطيع»[1].

ويعتبر في هذا الإطار كتاب (اللغة السينمائية والكتابة بالصورة) لصاحبه (مارسيل مارتان)، كتابًا تقنيًا ومهمًا ومؤسسًا للغة السينمائية والكتابة بالصورة؛ بل إنه كتاب يعتمد على العديد من المفاهيم والمصطلحات المعبرة عن هذا الفن الراقي، والجميل، والذي عَرَف العديد من التحولات على مستوى اللغة،

والمضمون، والشكل، وأسس التعبير الفيلمي، وحقق العديد من التطور والتقدم بخصوص الإخراج، والسيناريو، والسرد، والحكاية، والتشكيل، والتصوير، والإيجاز، والصوت، والتوليف، والحوار، والمكان، والزمن... وسنحاول في هذا البحث أن نقرأ هذا الكتاب المهم والمؤسس في مجال اللغة السينمائية، وكل ما يتعلق بها من مفاهيم وأفكار، وطرق تعبير فنية وجمالية.

١ - الخصائص العامة للصورة ودور آلة التصوير:

تعتبر الصورة -حسب (مارسيل مارتان)- المادة الأساسية والمهمة للغة السينمائية، والمادة الخام للفيلم، فتكوينها يتميز بتراكيب عميقة وقادرة على نقل الواقع، الذي يعرض عليها نقلًا دقيقًا ومحددًا يريده المخرج السينمائي. ومن هنا، يمكن الوصول إلى التعريف الأوّلي للسينما اعتمادًا -بالطبع- على الصورة، حيث تعني السينما «فن الصور المتحركة»[٢]، فالصورة السينمائية في جوهرها وحقيقتها هي صورة متحركة، فـ(جون إيشتين) يقول في هذا الصدد ما يلي: «إن الحركة تكون حقًا القيمة الإجمالية الأولى للصور على الشاشة». فلا ينبغي أن ننسى أن كل صورة منتزعة من فيلم، هي -على درجات متفاوتة- شيء مجرد من المعنى.

ومن هنا، نستنتج مع (مارسيل مارتان) خصائص الصورة السينمائية، التي يمكن إجمالها فيما يلي:

الواقعية: إن الصورة الفيلمية هي صورة واقعية، وتتمتع بمظاهر كثيرة للواقع، وضِمنَ هذه الخاصية يمكن الحديث عن اللون، حيث إنه يثير تحفظات كثيرة ومشاكل عديدة، منها: المشاكل الفنية، والسيكولوجية، والجمالية. فواقعية الصورة السينمائية تفسر -حسب (مارتان)- «تفسيرًا جزئيًا كل ظواهر الاندماج والتصديق، التي تربط الجمهور بالفيلم». كما أن الصورة الفيلمية «تظهر كل ما تعرضه بمظهر واقعي عجيب، ولو لم يكن ذلك إلا لأنها تتجه أولًا إلى البصر، وهو أكثر حواسنا واقعية»[٣]...

الديمومة في الحاضر: يمكن اعتبار الصورة الفيلمية في هذا الإطار، أنها دائمًا في الحاضر، بوصفها شريحة من الواقع الخارجي تتقدم إلى حاضر تصورنا، وتسجل في حاضر وعينا، فكل صورة فيلمية هي إذن بدون منازع، في

الحاضر، والماضي الأسبق، والمستقبل اللاحق والمحتمل، يقول (مارسيل مارتان) عن هذه الصورة: «ليست إلا نتاج حكمنا الشخصي في مواجهة بعض وسائل التعبير الفيلمية، التي تعلمنا قراءة مدلولها، وترجع أهمية هذه الحقيقة إلى أن محتوى وعينا في الحاضر دائمًا، ومثل ذكرياتنا في ذلك مثل أحلامنا»[٤].

الواقعية الفنية: باعتبارها تقدم رؤية مختارة للطبيعة، ومكونة، ومصفاة، ومطهرة، وبكلمة واحدة، هي رؤية جمالية وليس مجرد نسخة بسيطة مطابقة للواقع والطبيعة.

دورها الدال: حيث إن كل ما يظهر على الشاشة في الحقيقة له معنًى معين، والفيلم كغيره من الفنون، يعتمد على تقليد مهم لا عَلاقةَ له بالحكاية الأساسية نفسها، فالصورة في إمكانها أن تكون دالة بطريقة رمزية ومباشرة وتصويرية في الوقت نفسه.

خاصية التعبير الأوحد: لا تلتقط الصورة الفيلمية إلا مظاهر دقيقة ومحددة تمامًا لطبيعة الأشياء. وهنا تقترب لغة الصور من لغة بعض الشعوب، التي لم تبلغ درجة كافية من التجريد العقلي في التفكير، فهناك فرق واضح بين الكلمة والصورة، حيث ينبغي علينا مقابلة لغة الصور دون مقارنتها باللغات، التي لم تتحدد مفهوماتها؛ بل بالكتابات المثالية...

قابليتها للصورة التشكيلية: بمعنى ليونتها ومرونتها، أي: أن لا تكون مبهمة أو غامضة، وألا يكون معناها الرمزي ملتبسًا مع معناها المباشر ودلالتها السطحية؛ لكن أنْ تعبر عن واقع له مضمون مزدوج، سواء من خلال المضمون الفيلمي نفسه، أو من خلال المضمون الذهني للمتفرج.

يحدد (مارسيل مارتان) في الفصل الثاني من الكتاب، دورَ آلة التصويرِ بوصفها عاملًا فعالًا لتسجيل الواقع، حيث يتحدث في هذا الإطار عن إطلاق الحرية لآلة التصوير؛ لما لها من أهمية كبيرة في تاريخ السينما، يقول في ذلك: «إن مولد السينما كفن يؤرّخ باليوم الذي فكر فيه المخرجون في تحريك آلة التصوير خلال المشهد نفسه، إذ إنه تم بذلك اختراع التغييرات في أحجام المناظر، التي تعتبر حركات آلة التصوير نفسها حالة خاصة منها، وبالتالي اختراع التوليف

الذي هو أساس الفن السينمائي»[٥]. في حين نجد الدكتور عبد الباسط سلمان، يعتبر أن التصوير له من القدرات على تنظيم الأشياء، وغيرها، يقول: «إن للتصوير قدرة هائلة على تغيير وإعادة تنظيم الأشكال، أو الموجودات في الكادر الصوري (من خلال اللقطة الواحدة) يمكن أن يتغير ترتيب الأشياء مرارًا، إذ إن الحركة داخل اللقطة (عبر التصوير)، يمكن أن توجه انتباه المتفرج إلى أشياء مطلوبة في اللقطة حسب متطلبات الموقف، ويمكن من خلال الحركة أيضا إخفاء أشياء كانت مرئية، أو إظهار أشياء كانت خافية»[٦].

٢- عناصر آلة التصوير:

لقد أصبحت آلة التصوير في رأي (مارسيل مارتان)، آلة التسجيل المرنة التي نعرفها اليوم، باعتبارها أصبحت في خدمة دراسة موضوعية للحدث، أو الديكور. إنها لن تلبث التعبير عن وجهات نظر ذاتية بحركات متزايدة الجرأة، حيث تطابق عينها عين المتفرج بوساطة عين البطل في الفيلم. وفي هذا الإطار، يتحدث (مارتان) عن دور آلة التصوير المحددة في أربعة عناصر، وهي: حركات الكاميرا، الأشكال المختلفة للقطات، وزوايا التصوير، والكادرات، هذا في المقام الأول، أما في المقام الثاني، فنجد: أنواع الإضاءة، والديكورات، والملابس.

أ. حركات الكاميرا: يحدد المؤلف في هذا الإطار وظائف الحركات، قبل أن ينتقل إلى الحديث عن أشكالها المختلفة، ومن بين هذه الوظائف نجد: -مصاحبة شخص أو شيء متحرك - خلق وَهم الحركة لشيء ثابت - وصف مكان أو حدث ذي مضمون مادي، أو درامي محدد - تحديد العلاقات المكانية بين عنصرين من عناصر الحدث بين شخصين، أو بين شخص وشيء بإدخال شعور بالتهديد، أو بالخطر، وذلك بالتحرك نحو الشخصية، التي في حالة سيطرة وتفوق مرسوم - التجسيم الدرامي لشخصية، أو لشيء مُقدّر له أن يلعب دورًا مهمًا في بقية الحدث - تعبير ذاتي عن وجهة نظر شخصية متحركة - التعبير عن التوتر العقلي لشخصية - وجهة نظر ذاتية... بينما تكون أنواع حركة الكاميرا التي يحددها (مارتان) في ثلاثة، وهي على الشكل التالي:

الترافلينج: وهو عبارة عن تحرك الكاميرا، بينما تظل الزاوية بين خط محور العدسة واتجاه سير الكاميرا ثابتة، ويكون إما عموديًا، أو جانبيًا، أو إلى الخلف،

أو إلى الأمام... ويعطي المؤلف العديد من الأمثلة من الأفلام لهذا النوع، مثل: (الحصاد)، و(ظل من الشك)، و(أحسن سنوات حياتنا)، و(أبواب الليل)، و(العاطلين)....

البانوراما: وهي عبارة عن حركة دائرية من الكاميرا حول محورها العمودي، أو الأفقي، دون نقل الآلة من مكانها، وغالبًا ما تبرر حركة البانوراما ضرورة تتبع شخص أو عربة في حالة حركة، وهي ثلاثة نماذج رئيسة، منها: الوصفي البحت له دور تمهيدي أو ختامي، والتعبيري المبني على نوع من الخدمة والاستخدام غير الواقعي للكاميرا، والدرامي الذي يلعب دورًا مباشرًا في الرواية، والهدف منه إيجاد عَلاقات مكانية بين شخص ينظر والمشهد، أو الشيء المنظور إليه، أو بين شخص أو عدة أشخاص من وِجهة وشخص آخر، أو عدة أشخاص آخرين يراقبون.

الكرين: وهو «مزج غير محدد من الترافلينج والبانوراما ينفذ بآلة تشبه الآلة الرافعة، وهي حركة نادرة وغير طبيعية على العموم. للاندماج اندماجًا تامًا في الزاوية إذا ظلت هذه الحركة وصفية بحتة»[٧].

ب ـ المقاسات المختلفة للقطات: وفي هذا الصدد يتحدث المؤلف عن حجم المنظر، الذي تحدده المسافة بين الكاميرا والموضوع، وهذا الحجم والنوع من المناظر «يحدد بشكل عام طوله؛ لأن هذا الطول تحدده ضرورة إتاحة الوقت المادي للمتفرج لإدراك مضمون اللقطة، ولهذا تكون اللقطة ذات المنظر العام في العادة أطول من اللقطة ذات المنظر الكبير؛ لكن من الواضح أن في الإمكان أن تكون اللقطة ذات المنظر الكبير طويلة أو بالغة الطول إذا كان المخرج يريد التعبير عن فكرة معينة، أو في هذه الحالة تكون القيمة الدرامية مقدمة على مجرد الوصف»[٨]. فأهم سبب لمعظم أنواع اللقطات، هو سهولة الإدراك، ووضوح الرؤية، فيما عدا المنظر الكبير والمنظر العام، باعتبارهما يقدمان دلالة سيكولوجية محددة لا مجرد دور وصفي فقط:

المنظر العام: باعتباره يجعل من الإنسان ذلك الشبح الصغير ليعيد إدماجه في العالم، يجعل منه فريسة للأشياء. ومن هنا، تلك الصفة السيكولوجية

المتشائمة والجو المعنوي المائل إلى السلبية، فهو يعبر عن العزلة، عن التعطل، عن نوع من الذوبان المتلاشي في طبيعة فاسدة، عن إدماج الناس في منظر طبيعي يحميهم بابتلاعه لهم، وعن تصوير أبطال الرواية في ديكور لا نهايةَ له، وحافل باللذة على صورة غرامهم المشبوب.

المنظر الكبير: يكون من خلال إحدى الإضافات النوعية البالغة الأهمية للسينما، وباشتراكه مع التوليف التأثري كان المنظر الكبير، على الرغم من فاعليته الساحرة «أوضح مظاهر كتابة فنية لم تكن دائمًا مناسبة للرواية»[٩]. فهو يمثل الغزو لمجال الضمير، أو التوتر العقلي العظيم، أو طريقة تفكير مرسومة.

ج- زوايا التصوير: يحددها (مارسيل مارتان) في الأنواع التالية:

اللقطة من أسفل: تعطي إحساسًا بالتفوق، والحماسة، والنصر، حيث تكبر الأشخاص، وتميل إلى تعظيمهم، بإبرازهم على صفحة السماء إلى حدّ يتوج هاماتهم بهالات السحب (فيلم: طريق النجاة).

اللقطة من أعلى: إن التصوير من أعلى إلى أسفل، يهدف إلى تصغير الشخص، إلى سحقه معنويًا بإسقاطه وخفضه إلى مستوى سطح الأرض، إلى جعله شيئًا مغمورًا في حتمية لا يمكنه تخطيها وكأنه لُعبة للأقدار (فيلم: ظلال من الشك).

د- الكادرات[١٠]: تمثل -حسب المؤلف- المظهر الأخير لمساهمة الكاميرا الخلاقة في تسجيل الواقع الخارجي، لتحويله إلى مادة فنية، ودورها يتجلى في تكوين مضمون الصورة «أي: الطريقة التي يقطع بها للمخرج، وينظم شريحة الواقع التي قدمها للعدسة، التي تَظهر مطابقة للحقيقة على الشاشة»[١١]. ويمكن استحضار الكادرات عند الحديث عن عمق الصورة، والإيجاز، والاختصار، ودراسة المضمون العقلي، والرموز، ودور المنظر الكبير في التعبير عن الفكرة.

هـ- الإضاءة[١٢]: يعتقد المؤلف أن الإضاءة هي العنصر الخلاق الثاني تبعد الكاميرا، لتعبيرية الصورة، باعتبارها ذات أهمية قصوى، التي لا تزال غير معروفة؛ لأن دورها الحقيقي لا يظهر مباشرة للعين المشاهدة غير المنتبهة، إذ إنها تسهم على الأخص في خلاص الجو، وهو عنصر صعب التحليل. فالإضاءة

الطبيعية تمنح المصور -كما يرى المؤلف- إمكانية للتمتع بأكبر قسط من حرية الخلق، فهذا النوع من الإضاءة لا تتحكم فيه قوانين طبيعية، فليس هناك من الناحية العملية أي حدٍّ للمشابهة الطبيعية يعوق مخيلة الخالق، كما يمكن للمكان أن يلعب دورًا مهمًا وأساسيًا في الإضاءة، يقول (تيرنس سان جون مارنز) في الإطار نفسه: «يلعب المكان والإضاءة فيها دورًا مهمًا باستخدام، أحيانًا، الإضاءة الطبيعية في التصوير الخارجي، والإضاءة الصناعية في تصوير الاستوديو، كما لعبت المشاعل دورًا مهمًا وأساسيًا لتأصيل فكرة الرعب في نفوس الفلاحين الفقراء، إلا أنَّ هناك استخدامًا أساسيًا للإضاءة داخل مكان التصوير أهم من ذلك، هو خلق المكان»(١٣).

وينهي (مارسيل مارتان) كلامه عن الإضاءة، متسائلًا عن الدور الشيطاني الغامض للظلال، مبنيًا على جزع سلفنا الإنسان أمام الظلال: «لكأن الشاشة تبعث الأساطير العتيقة، التي عمرت آلاف السنين عن صراع الإنسان ضد الظل، وخوفه، وجهله، وأساطير الصدام الخالد بين الخير والشر... ومن جهة أخرى، ألا يكون مَيل المخرجين إلى الإضاءات العنيفة والظلال العميقة نابعًا من الحقيقة الواقعية، وهي أن الشروط الضرورية للعرض السينمائي، تتخلق نتيجة لذلك على الشاشة: الظلام، ووميض الشاشة، والعالم المغلق الحامي، وذلك الجو الرائع الطفولي، الذي يكون إطار الردة في جوهرها، كما فهمها حتى الفهم علماء النفس، في موضوع المغناطيسية الفيلمية»(١٤).

و- الملابس والديكورات: تعتبر الملابس والديكورات العنصر الأخير المشارك في تكوين الصورة كوسيلة تعبيرية، فالملابس -حسب المؤلف- هي عنصر نوعي سينمائي، ودورها يتجلَّى في السينما كما يتجلى في المسرح، مع فارق بالغ الحساسية، إذ إن ملابس السينما أقل نمطية وإن كانت أكثر نموذجية من ملابس المسرح. إنها (الملابس في السينما) في حاجة إلى أن تكون أمينة للواقع إلى أقصى درجة، ومطابقة للحقيقة إلى الحدّ الذي يسمح بالتعرف على الشخصيات بسهولة، أما على مستوى الديكور، فإنه لا توجد أية علاقة بين ديكور السينما وديكور المسرح، فهذا الأخير يكون في أغلب الأحوال قائمًا على التصميم المبسط، حيث تُقدَّم المسرحية أمام ستار بسيط، بينما في السينما فإنه يتطلب

ديكورًا دقيقًا في واقعيته، حتى يتم إثبات الحدث وصحته.

ويحدد المؤلف في هذا الصدد بعض صفات الديكور الناجح في السينما، منها: أن يكون واقعيًا، وأن يسهم في الحدث، ويساعد في خلق الجو السيكولوجي للدراما.

٣- الإيجاز والانتقالات:

لا يكفي للقيام بعمل جيد في ميدان الفن السينمائي، أن يتم تسجيل منظر سبق إعداده، أو عملية تصوير كل ما يعرض نفسه أمام الكاميرا ببساطة، فالإيجاز يلعب دروًا مهمًا وأساسيًا في التعبير الفيلمي، حيث «إن السينما، لكونها لغة ذات طبيعة خاصة، وقوة خاصة، لغة صور، مؤسسة على إيجاز دائم، وينبغي لنا أن نقرأ الصفحات الحاسمة التي خصصتها (كلود إدمون مانيي) لهذه المسألة، والتي كتبت فيها: «إن السينما تؤثر مباشرة على الروح الحساسة... إنها تخاطب الحواس دون أن تكون ملزمة بالمرور على وسيط الفهم، وهي لذلك تتجنب الغلطة التي لا تفتأ تهدد فنون اللغة: أن تحصر الوعي الإنساني في الجزء الواضح منه، وأن لا تخاطب إلا إياه، إذ لا يحتاج شيء في السينما، لكي يوجد، إلى أن يكون واعيًا كليًا»[١٥].

فالإيجاز التعبيري البحت، أي: الخالي من الناحية الفيلمية من أي شيء نوعي، الذي يعني أيضًا إيجاز الأدب والمسرح، حيث إنه يتحدد من خلال ثلاثة أنواع، وهي:

الإيجازات المكيفة حسب فنية السينما: حيث يختار المخرج من كتلة الواقع التي تعرض نفسها عليه، الأجزاء المحددة التي تبدو ملائمة ومناسبة له، بسبب طابعها الدال، ويسجلها بالكاميرا، ويجمع الأجزاء التي حصل عليها بهذه الطريقة، في ترتيب محدد، بحيث يعطي لتتابعها معنًى.

إيجازات تتطلبها دواعي البناء الروائي لأسباب درامية: مثل الأفلام القائمة على أشكال بوليسية، فينبغي ترك المتفرج من خلالها جاهلًا بعدد من العناصر، التي تحدد اهتمامه ببقية الحدث.

إيجازات تبتعثها أسباب ذات طابع اجتماعي: حيث وجود أنواع من

الحركات، والمواقف، والحوادث الأليمة، أو المحرمات الاجتماعية، فالموت، والألم العنيف، والجروح الفظيعة، ومناظر التعذيب أو القتل، كلها تخفَى عن المتفرج، ويُكتفَى بالإيحاء له بها بوسائل متنوعة: إخفاء الحادث ببساطة وراء عنصر من العناصر الدييجزية، استبدال لقطة الوجه بالحادث وجه الفاعل، أو شهود الفعل، أو بالحادث انعكاسه، فيظل مرئيًا بطريقة غير مباشرة، أو استبدال لقطة تفصيلية رمزية يشير مضمونها إلى ما يدور خارج الكادر بالمنظر الذي يحدث فيه الإيجاز...

ومن هنا، يتضح لنا المكان المهم الذي يحققه الإيجاز في السينما «والذي يفسره الطابع التسجيلي والبصري لهذا الفن، ولما كان الفيلم قادرًا على إظهار كل شيء بأدق طريقة، فإن من الواضح أن المخرجين ينساقون إلى تنحية عدد كبير من المشاهد، التي يَصعُب احتمالها؛ لكننا فضلًا عن الممنوعات المقننة، بشكل رسمي أو غير رسمي، التي تفرضها الرقابة، قد رأينا كثيرًا من إيجازات ذات الصفة المتفوقة، التي تفسرها عاطفة حياء عند المخرج، نتيجة لإحساس مرهف بالحدود الممكنة للصراحة»(١٦).

ومن أجل دراسة الانتقالات، يحاول المؤلف أن يدرس طرق الوصل في السرد الروائي، بمعنى: ارتباطات اللقطات بعضها ببعض، حيث يضع قائمة تحليلية للطرق الفنية للانتقالات، التي تكوِّن التنقيط السينمائي، فيبدأ بالحديث عن قائمة علامات الترقيم، وبعض القواعد البسيطة المتعلقة بتنفيذها، وهي:

الانتقال العادي بين لحظة وأخرى بقطع صريح، أي: إبدال صورة مصغرة بأخرى بطريقة مباشرة.

المزج بين لقطتين يتكوّن في إحلال لقطة محل أخرى، وذلك بطبع عابر للصورة التي تظهر فوق الصورة الأخرى التي تتلاشَى.

عمليات الاختفاء والظهور بواسطة الشباك بجميع أنواعها، وهي طرق مؤسفة حقًا، وينبغي نبذُها نبذًا قطعيًا.

أما مبررات الانتقالات من الناحيتين الجمالية والسيكولوجية، فإننا يمكننا أن نحدد مع المؤلف أنواع الانتقالات المهمة، وهي:

هناك أنواع مشتقة من الوصلات يكون سببها تماثلًا في المضمون المادي بين اللقطتين المراد وصلهما، أي: يوجد بين الشخصين أو الشيئين تماثلٌ أو تشابه؛ يبرر التقريب لعين المتفرج.

الانتقالات المبنية على أسباب سيكولوجية، أي: في تشكيل الصورة، وأن ذهن المتفرج هو الذي يقوم بالربط.

الانتقالات التي يمكن تسميتها (اسمية) تكون في الواقع نوعًا آخر من الوصلات ذات الطبيعة السيكولوجية.

٤- الاستعارة والرمز:

يرى (مارسيل مارتان) أن عند دراسته للخصائص العامة للصورة، أنها تدخل في علاقة دياليكتيكية مع المشاهد، في مركب عاطفي وذهني، وأن الدلالة التي تأخذها الصورة في النهاية على الشاشة، تكاد تتوقف على الحيوية الذهنية للمشاهد، بالقدر نفسه الذي تتوقف به على الإدارة الخلاقة للمخرج، فكل ما يظهر ويحصل على الشاشة له معنًى، وله في أغلب الأحوال دَلالة أخرى يمكن أن لا تظهر إلا بالتفكير.

ويؤكد المؤلف «أن كل صورة تتضمن المعاني أكثر مما تفسرها، ولهذا السبب تكون معظم الأفلام الممتازة مفهومة على عدة مستويات، تبعًا لدرجة الحساسية، والتصور، والثقافة، عند المتفرج»[(١٧)]. ففي إطار استخدام الرمز في الفيلم بشكل عام بإبدال شيء، أو حركة، أو حادثة، بعلامة دالة، يميز (مارتان) بين نوعين كبيرين من الرموز، وهما: الاستعارات والرموز:

الاستعارات: يقصد بها المؤلف ذلك التلاحم بين صورتين بواسطة التوليف، بحيث تنتج عن مقابلة إحداهما بالأخرى صدمة سيكولوجية في ذهن المتفرج، غايتها تسهيل التصوير، وهضم الفكرة التي يريد المخرج التعبير عنها بالفيلم، ويميز المؤلف في مرتبة أعلى وأرقى الاستعارات الدرامية، التي تلعب دورًا في الحدث بإدخالها عنصرًا نافعًا على فَهم الرواية، والاستعارات الاسمية أيديولوجيًا؛ لأن الغرض منه هو توليد فكرة في وعي المتفرج يتجاوز مداها الحدث تجاوزًا بعيدًا، وتتضمن مفهومًا كاملًا للعالم.

الرموز: يرى (مارتان) أن هناك رمزًا حقيقيًا عندما لا ينبثق المعنى من صدمة صورتين؛ بل يكمن في الصورة نفسها من خلال الأنواع التالية؛ لأنه يكون أولًا موجودًا في تكوين الصورة نفسه، حيث يكون المخرج قد جمع بطريقة مصطنعة شريحتين من الواقع؛ كي يُولد من مقابلتهما معنًى. فأول هذه الأنواع يكمن في أمثلة تضمن رموزًا على تآلف الشخصية والديكور، الذي تظهر فيه، وثانيها تكون من خلال كادر رمزي مع عنصر من الديكور، أو مع شيء آخر، وثالثها هو الرمز المتآلف بين حدثين في داخل الصورة ذاتها، ورابعها هو أنقى وأهم شكل من أشكال الرمز، وهو الذي يتكون من صورة لها دورها الذاتي في الدييجزية، ويمكنها أن تبدو كما لو كانت لا تُخفي أيَّ معنًى مضمر غير واضح... وضمن هذا المعنى الرابع والقيم المتنوعة التي تشكله، يميز المؤلف بين ثلاثة أنواع من الرموز، وهي: الرموز التشكيلية: أي: لقطات تستطيع فيها حركة شيء أو تكوين الصورة نفسها، أن تذكّرنا بحركة من نوع آخر، أو أن توحي إلينا بإحساس أو بعاطفة، والرموز الدرامية: وهي تلك التي تلعب دورًا مباشرًا في الحدث، وتسهم في تقديم الحكاية بتزويدها المتفرج بعامل مفيد في فهم الرواية، والرموز الأيديولوجية: وهي التي تُستخدَم في التعبير عن أفكار تتجاوز على نحو واسع حدود الحكاية، التي ترتبط بها، وتعكس موقف المخرج إزاء أهم المشاكل الإنسانية.

٥- الظواهر الصوتية:

يرى (مارسيل مارتان)، أنه من الخطأ «أن نجعل من الصوت وسيلة تعبير مستقلة عن الوسائل الأخرى، وأن ننظر إليه باعتباره بُعدًا إضافيًا ممنوحًا للعالم الفيلمي، على حين أن الواقع هو أن ظهور الصوت، قد قلب جمالية السينما قلبًا عميقًا... إذ إن كل إضافة صوتية إلى مفردات التوليف، من شأنها أن تزيد المفردات قوة، وتزيد دلالتها الأصلية غنًى، ولن يكون هذا بلا ريب إلا على حساب التوليف، الذي يحدث أثره لا بالمفردات؛ بل فوق كل شيء يجمع أطراف هذه المفردات»(١٨). وفي هذا الإطار يجد المخرجون أنفسهم أمام مشكلة مزدوجة، تتجلى في التعبير عن إدراك شخص للصوت، وجعل الصوت نفسه محسوسًا.

إن الصوت -حسب (مارتان)- يضع في خدمة الفيلم سجلًا وصفيًا شاسعًا، من أجل استخدامه كعنصر متآلف مع الصورة، أو مناقض لها، وبطريقة واقعية

أو غير واقعية.

وفيما يلي نحدد مع المؤلف أنواع المساهمة المتنوعة، التي يشارك بها الصوت في السينما، وهي: الواقعية، أو بالأحرى الإحساس بالواقع، الاستخدام الطبيعي للكلمة، الصمت، بلاغة الإيجاز الممكنة للصوت أو للصورة بفضل ازدواجهما، تركيب الصورة والصوت في تآلف أو تنافر، والموسيقى باعتبارها أداة تعبيرية فائقة المعنى.

ويتحدث (مارسيل مارتان) في هذا الإطار أيضًا عن الأصوات، وأنواعها، فيحددها فيما يلي: الأصوات الطبيعية: المدركة في الطبيعة البكر، والأصوات البشرية: التي يمثلها كل ما يتعلق بالبشر كالأصوات الميكانيكية، والكلمات الصوتية والموسيقى كعنصر صوتي... بينما يؤكد أهمية الموسيقى باعتبارها أبرز هَدية للسينما الناطقة، وليس معنى ذلك أنه تكتب معزوفات موسيقية لأفلام صامتة، فالمعزوفة الموسيقية الملائمة، والمتوارية بذكاء «تؤثر على الحواس كخالقة لنوع الجو السيكولوجي، قادر على مضاعفة قابلية المتفرج لتلقي الإحساسات عشرات المرات، ووضعه في حالة انسجام»(١٩).

فالموسيقى لا تستخدم بوجه عام -كما يرى المؤلف- استخدامًا أذكى من هذا؛ لأن المخرجين يجحدون القيمة الدرامية للسكون، ولا يفكرون جيدًا في شيء آخر غير إغراق أفلامهم بموجات من البلاغة الصوتية، وفي ذلك يقول الباحث الأردني محمود الزواوي عن علاقة الموسيقى بصناعة السينما: «تعد الموسيقى التصويرية عنصرًا أساسيًا من مقومات الفيلم السينمائي، وباستطاعة المؤلف الموسيقي البارع، أن يلعب دورًا مهمًا في الصيغة النهائية المتكاملة للفيلم، بإضافة الحيوية على السرد الروائي للقصة، ولكي ندرك أهمية الدور الذي تلعبه الموسيقى التصويرية في الأفلام السينمائية، ما علينا إلا أن نشاهد فيلمًا سينمائيًا خاليًا من تلك الموسيقى، فعندئذ ندرك حاجة الفيلم الماسّة إلى عنصر الموسيقى التصويرية، الذي يبعث الحياة في كثير من مشاهده، ويحرك عواطف المشاهد، وقد لا يدرك المشاهد العادي الدور الذي تلعبه الموسيقى التصويرية السينمائية، إلا أن هذه الموسيقى كثيرًا ما تسيطر على أحاسيسه، وتتحكم في عواطفه، وهي -دون شك- إحدى الأدوات الرئيسة التي تعزز الأثر السيكولوجي

للفيلم على أحاسيس المشاهد»[٢٠]. فالموسيقى -حسب (مارتان)- دائمًا، يطلب منها أن تملأ إحدى الوظائف الثلاثة التالية: أن تكون بديلة عن صوت حقيقي، أن تتسامَى بصفة أو صرخة، أو أن تجسم حركة، أو إيقاعًا بصريًا، أو صوتيًا.

٦- التوليف وعمق المجال:

إن دراسة التوليف عند (مارسيل مارتان) لا يمكنه إلا أن يمثل قلب العمل، الذي هو بصدد دراسته حول اللغة السينمائية والصورة، فهو عنده يمثل أكثر أسس اللغة الفيلمية نوعية، وأنه لا وجود لتعريف للسينما دون أن يتضمن كلمة «توليف». فالأمر هنا يتعلق بالتمييز بين التوليف الروائي والتوليف التعبيري، حيث يعني الأول بسط مظاهر التوليف المباشر من خلال مظهره، الذي يتكوّن من لقطات، تحمل كلٌّ واحدة منها مضمونًا حديثًا، وتسهم في دفع الحدث إلى الأمام من وجهة النظر الدرامية، ومن وجهة النظر السيكولوجية أيضًا، أما التوليف التعبيري، فهو مؤسَّس على تراكب اللقطات تراكبًا هدفُه إحداث تأثير مباشر دقيق؛ نتيجة لصدمة صورتين، فهو في هذه الحالة يهدف إلى التعبير بذاته عن عاطفة أو فكرة، فلم يعد وسيلة؛ بل غاية، لأنه يسهل الارتباطات الشديدة المرونة بين لقطة وأخرى، ويحدث في ذهن المتفرج باستمرار مؤثرات قائمة على القطع لا الارتباط.

ويستحضر المؤلف تعريفًا لـ(شارتييه) يقول فيه عن التوليف: «إن التوليف بلقطات متتابعة، يطابق الرؤية المألوفة عن طريق حركات الأحداث المتتالية، فكما نحس أننا نرى باستمرار كل ما يعرض نفسه على نظرنا رؤية إجمالية؛ لأن الذهن يقيم هذه الرؤية على معلومات نظرنا المتتابعة، فإن نتائج اللقطات في توليف متقن، يمر هو الآخر أمامنا بشكل غير ملحوظ؛ لأنه يطابق حركات الانتباه الطبيعية، ويقدم المتفرج عرضًا إجماليًا يمنحه الوهم بالإدراك الحقيقي»[٢١].

ويميز المؤلف في هذا الإطار بين أنواع من القوانين، التي تؤطّر هذا الموضوع، فقانون المشهد المادي يحال بطريقة مباشرة وعامة، أن يبرر الانتقال من لقطة إلى أخرى، فتسلسل اللقطات في الفيلم ينبني على النظر، أو الفكر للشخصيات، أو للمتفرج؛ لكنه كقانون يبقى آليًا بحتًا، ولا يكفي لتفسير العلاقة الديناميكية الموجودة من لقطة إلى أخرى، بينما يبقى قانون الإرهاف السيكولوجي، هو كل

لقطة ينبغي أن تتضمن أو لا تتضمن عنصرًا يولّد عند المتفرج إحساسًا بعدم الرضا، ومن ثَمّ القَبول، وأما قانون التدرج الدرامي الذي يعني دفع الحكاية إلى الأمام، بمعنى: أن كل لقطة عليها أن تتضمن أحداثًا تضيف معلومات جديدة.

يحدد (مارتان) الوظيفة الثلاثية للتوليف في العناصر الثلاثة، حيث يكون التوليف خلاقًا للحركة، وخلاقًا للإيقاع، ثم خلاقًا للفكرة، مما يؤدي إلى ذكر مبادئه الخاصة، ومنها: أن يكون هناك تسلسل في المضمون المادي، وتسلسل في الأحجام، مما يقودنا في النهاية إلى تعريف اللقطة، التي تعني -حسب المفهوم الفني- «هي الجزء من الشريط المطبوع بين اللحظة، التي يبدأ فيها محرك الكاميرا العمل، واللحظة التي يتوقف فيها»، بينما من وجهة نظر المؤلف، فإنها تعني «الجزء من الفيلم الموجود بين ضربتيّ مِقص، ثم بين لصقتين»، ومن وجهة نظر المتفرج، فإنها تعني «الجزء من الفيلم الموجود بين راكورين». هذا من الناحية الفنية، أما من الناحية السيكولوجية والجمالية، فاللقطة تعني «كل ديناميكي في حالة صيرورة يتضمن في ذاته ما ينفيه، أي: أنه بانطوائه على نقص يبتعث اللقطة التالية، التي ستتجاوزه، وتكمله بصريًا وسيكولوجيًا»[٢٢].

وللتوليف عند (مارسيل مارتان) أنواع مختلفة، يمكن تحديدها في ثلاثة رئيسة، وهي:

التوليف الإيقاعي: له مظهر طولي يتعلق بطول اللقطات، التي تحدد درجة الفائدة السيكولوجية، والتي يبتعثها مضمون اللقطات، فالإيقاع السينمائي ليس هو إدراك العلاقات الزمنية بين اللقطات؛ بل التوافق بين مدة كل لقطة وحركات الانتباه التي تبتعثها، وتشبعها، فالأمر هنا لا يتعلق بإيقاع زمني مجرد، وإنما بإيقاع للانتباه...

التوليف الإيديولوجي: وهو يدل على ربط اللقطات الذي يهدف إلى نقل وجهة نظر معينة إلى المشاهد، أو عاطفة، أو فكرة، هذا على المستوى الأوّلي، بينما على المستوى الأعلى، فإن التوليف يلعب دورًا ذهنيًا من خلال خلق ووضع علاقات بين الأحداث، أو الأشياء، أو الشخصيات، ويمكن إرجاع هذه العلاقات إلى خمسة نماذج رئيسة: الزمن، المكان، السبب، النتيجة، والتوازي.

التوليف الروائي: هو رواية حدث أو سلسلة من الأحداث، وينصب في بعض الأحيان على العلاقات بين لقطة وأخرى؛ بل ما بين مشهد آخر، حيث يقودنا إلى اعتبار الفيلم كلًا ذا دلالة، ومن نماذجه: التوليف الطولي، وهو يدل على ترتيب فيلم يتضمن حدثًا وجهدًا معروضًا في سلسلة من المشاهد المرتبة في نظام منطقي، يُراعَى فيه التوقيت الزمني، والتوليف العكسي الذي يقلب النظام الزمني لمصلحة جزئية زمنية محضة، وذات قوة درامية فائقة، والتوليف المتوازي حيث يكون في الفيلم حدثان يتقدمان معًا بإدخال شرائح من كل منهما في سباق الآخر، بقصد إظهار دلالة من مواجهتهما...والتوليف التناوبي وهو كل توليف متوازٍ مبني على توافت دقيق بين حدثين يركبهما التوليف، وينتهيان إلى الالتقاء في نهاية الفيلم.

يعرف المؤلف عمق المجال بكونه «منطقة الوضوح بالنسبة لبؤرة العدسة وفتحتها، التي تمتد أمام وخلف نقطة التبئير، ويكون عمق المجال أكبر بقدر ما تكون فتحة العدسة أضيق، وبؤرتها أقصر»[٢٣]. فما يهم في نظره، هو المظهر الجمالي لعمق المجال، الذي يؤكد سيطرة الإخراج على لزوم الوضوح، أو عدمه، فالإخراج في هذا الإطار، يعني بالضرورة ترتيب الشخصيات على عدة أبعاد، وجعلها تؤدي أدوارها بقدر الإمكان طبقًا لتقدير مسافة طولية معينة، وعلى بعد الأشياء الموجودة بالمؤخرة، أو الموجودة بالمقدمة البعد عن بعضها البعض، وبقدر ما يكون الشيء الموجود في المقدمة أقرب من العدسة، فالالتجاء إلى عمق المجال «يسمح بإخراج تركيبي تهدف فيه التنقلات داخل الكادر، إلى الحلول محل تغيير اللقطات، وحركة الكاميرا»[٢٤]. لكن، وما يمكن التأكيد عليه هنا، هو أن اكتشاف الإمكانيات التعبيرية لعمق المجال، واستخدامه الواعي، يسجلان معًا مرحلة مهمة في تاريخ السينما، مرحلة يكفيها جزئيًا التقدم الفني والصناعي الدقيق، لكنها في النطاق الجمالي، تعبر عن الجهد الأكبر للسينما في سبيل نبذ سلطان المسرح نهائيًا.

٧- الحوار والطرق الفرعية للسرد الفيلمي:

يرى (مارسيل مارتان) أنه بدافع عاطفي محض، وبحنين كبير إلى السينما الصامتة، يخطئ عندما يعتبر الحوار عملية روائية إضافية، ويبدو أن الحوار

-حسب المؤلف- لا يمكن أن يَسعَه أن يوضع في المستوى نفسه من الأهمية مع التوليف، الذي هو أكثر عناصر اللغة الفيلمية نوعيةً وبروزًا، فالحوار «بوصفه عنصرًا من عناصر الصورة، وعنصرًا واقعيًا بشكل عام، ينبغي من جهة المبدأ أن يستخدم بطريقة واقعية، أي: مطابقة للواقع، فيصاحب بطريقة طبيعية حركة شفاه الشخصية المتكلمة»[٢٥].

ويحدد المؤلف الأخطار التي تتربص بالسينما من ناحية الحوار، ومنها: تلك التي ترجع إلى أن السينما، اعتبرت لأمد طويل القريب الفقير للمسرح، وأن هذا الرأي التعسفي لم يختفِ أبدًا، إضافة إلى وجود مبالغة في الإيماء عند مولد السينما الناطقة إلى إسهال خطابي مستمر، يمكن أن يرجع إلى سببين اثنين: أولهما: اتجاه المنتجين من ذوي النزعة التجارية إلى الإسراف في اقتباس المسرحيات للشاشة، وإنتاج أفلام ناطقة حتى يأخذ الجمهور حقه الكامل في مقابل نقوده، وحتى يحصل أولئك المنتجون على أرباحهم، وثانيهما: اتجاه الممثلين الذين وجدوا أنفسهم مجبرين على نطق أدوارهم، فأدوا هذه الأمانة في البداية، كما لو كانوا على خشبة المسرح، أو بتلاوة الأدوار تلاوةً خطابيةً.

إلى جانب التوليف والحوار، يحدد (مارتان) عددًا كبيرًا من طرق السرد الفيلمي المختلفة، أي: المؤثرات الفنية البصرية والصوتية، التي يكون الغرض منها هو دفع الحدث إلى الأمام، بإضافة عنصر درامي، أو بالدلالة على موقف أو مضمون عقلي للشخصيات.

ويمكن جعلها نوعين اثنين:

الطرق الموضوعية: وهي تستخدم عناصر الدييجزية استخدامًا واقعيًا، بمعنى: أنها تلجأ إلى أي وسيلة تعبيرية تسيء إلى صدق الصورة، أو الصوت، والهدف منها ليس التعبير عن المضمون العقلي لشخص، وإنما هو دفع الرواية إلى الأمام، وبالتالي فهي طرق درامية قبل أن تكون سيكولوجية.

الطرق المتنوعة: يمكن تسميتها (التفسير البصري)، ومثالها: العناوين التفسيرية التي تتخلل الصور، والتي كانت بمثابة البلاء في السينما الصامتة.

هذا فيما يخص المجموعة الأولى، أما بالنسبة للمجموعة الثانية من هذه

الطرق، التي تعتبر ذاتية لسببين اثنين يحددهما المؤلف في: أن الغرض منها هو تجسيم المضمون العقلي للشخصية على الشاشة، وأمام عين المتفرج، ولكونها تفعل بذلك الإساءة إلى الدقة الواقعية، وإلى الصدق التمثيلي للصورة، أو إلى التسلسل الطبيعي للرواية، أو بالتجائها إلى وسائل فنية مبنية على خدعة، أو باستخدام مؤثرات غير معقولة، مستندة إلى استخدام غير واقعي لعناصر الدراما... وفي الإطار نفسه، يستعرض المؤلف عددًا من السلوكيات السيكولوجية ذات الطابع الداخلي، التي استطاعت السينما عرضها خارجيًا، وجعلها بصرية بوسائل متنوعة ومختلفة، وذلك من خلال المعالجة الواقعية والمعالجة غير الواقعية معًا، وهي: الحلم، أحلام اليقظة، الدوار، الإغماء، الهلوسة، والموت.

٨- الزمن والمكان:

يرى (مارسيل مارتان) أن الزمن هو «قوة لا تقاوم ولا رجوع فيها، على الأقل الزمن الموضوعي والعلمي، فلا عودة من الدخان إلى النار، ولا من الرصاص إلى الراديوم؛ لكن الأمر يختلف بالنسبة للإنسان عندما يُسَائل إدراكه الداخلي، التي تظل معلوماته المبهمة المتناقضة، غير قابلة لقياس مشترك دقيق؛ بل إنه يبدو في كثير من الأحيان، أنه لا يوجد هناك زمن على الإطلاق، في ذهن يستغرقه الحاضر... وينشأ تقلب الزمن الذي نعيشه وغموضه عن أن زمن الـ(أنا) مدرك بحاسة داخلية معقدة، وغير واضحة، ولا دقيقة، هي إحساس الشخص بالذات»[٢٦].

يرى أحمد الحقيل في مقاله (الزمن: صيرورة غامضة في الحدث السينمائي) المنشور بجريدة (الشرق الأوسط) أن «في السينما يمتاز الزمن بذات الغموض والوضوح على حدّ سواء، كما هو في الحياة الواقعية»، كما يرى أيضًا أن «الزمن الآخر في السينما هو الزمن المتمدد، الذي نستغرقه في وصف القصة بأحداثها وشخصياتها»[٢٧]. ولذلك، فلا يمكن أن نعتبر الزمن مجرد شيء ثانوي في السينما، وإنما يكمُن الإبطاء بالزمن، حسب رأي (مارسيل مارتان)، يسمح بإدراك الحركات الفائقة السرعة، التي لا تلتقطها العين المجردة؛ لكن في إمكانه أيضًا (خاصة في المجال الدرامي) أن يَمنح إحساسًا فريدًا بالقوة أو بالجهد الضخم المتصل.

يدرس (مارتان) أيضًا الوسائل التعبيرية للزمن في السينما، حيث يميز بين التاريخ والمدة، فهناك طرق عديدة لإيضاح التاريخ على نحو يتراوح في دقته؛ لكنها في الحق ليست ذات أهمية كبيرة، مثل: الالتجاء إلى العناوين التفسيرية، التي توضَع على رأس الفيلم، أو على رأس المشاهدة، أو إلى وجود نتيجة حائط خاطفة، أو إلى إيماءة إلى حدث تاريخي، يكون موعده محددًا بدقة، أو إلى الاستشهاد بحدث ذي طابع اجتماعي، أو إلى وجود، أو غياب أثر من الآثار العامة يكون تاريخ إنشائه، أو هدمه معروفًا، بينما يكون التعبير عن المدة أكثر طرافة، باعتباره يعتمد على طرق فيلمية محضة، فالمدة تحتمل مفهومين مختلفين بشكل واضح وملموس، فقد يكون هو التركيز على سير الزمن، وإبراز انقضائه، وفي هذه الحالة تُلغَى الأزمنة الضعيفة، ويتم التركيز فقط على الزمن إلى أقصى حد، من خلال الالتجاء إلى وسائل فنية قبل كل شيء. وهكذا، نرى مع (مارتان) أن وسائل التعبير عن الوقت في السينما، تتعدد وتُتيحُ أنواعًا للبناء الزمني للرواية، الذي يمنحنا إمكانية لتبويب طرق العلاج المتنوعة، التي يفرضها السير الزمني العادي للحدث:

الطرق/الزمن المركَّز: هذا هو الاستخدام المعتاد للزمن في السينما، وذلك من خلال تذكر التعاقبات الآلية، وتعاقبات الوعي الواضح في الحياة الحقيقية، وعلى الأخص التصفية التي تحدث في الذاكرة لمصلحة الأحداث، والتي تتعلق بنا مباشرة، وبشكل عميق...

الزمن الحقيقي: هناك بضعة أفلام قادرة أن تحترم سير الزمن في تكامله، فتَعرِض حدثًا تكون مدته مطابقة لمدة الفيلم نفسه...

الزمن الملغي: كل شيء في الوعي هو في الحاضر، وسَيْر الفيلم يشبه إلى حد كبير مجرى الوعي الذاتي، من خلال تسجيل المدركات الخارجية الحقيقية، وأعمق الحوافز النفسية النابعة من حكاية الشخص في مستوى الوعي نفسه، وفي اللحظة التي يعيشها.

الزمن المقلوب: وهو المبني على العودة إلى الوراء، وهو -بلا شك- أكثر الطرق التفسيرية للزمن أهمية من وجهة نظر القصة الفيلمية، وهو واسع الانتشار في الأفلام الحالية (الأفلام التي عاصرت صدور الكتاب)، وقد استخدمت السينما

هذا النوع من الزمن؛ وذلك لأربعة أسباب، وهي: أسباب جمالية، وأسباب درامية، وأسباب سيكولوجية، وأسباب اجتماعية...

في حين، يعتقد (مارسيل مارتان) أن «السينما هي فن المكان»، مقتبسًا مقولةَ (موريس شيرر)، الذي يقول فيها إن «المكان فيما يبدو هو الشكل العام الجوهري للحساسية في السينما، باعتبارها فنًا بصريًا»، ومقولة (أيلي فور)، الذي يرى أن السينما «تجعل من المدة الزمنية بُعدًا من أبعاد المكان»[٢٨]. فالسينما –حسب المؤلف– تعالج المكان بطريقتين، فهي: إما أن تكتفي بأن تعيد بناءه، وتجعلنا نجول فيه بحركات الكاميرا، أو تحققه بخلق أبعاد مكانية إجمالية تركيبية، يدركها المتفرج من تراكب وتتابع أماكن جزئية، قد لا تكون لها أية علاقة مادية فيما بينها، فلا يستطيع المرء التحدث عن مكان الفيلم؛ بل يسعه التحدث عن المكان في الفيلم فقط، بمعنى: المكان الذي يدور فيه الحدث في العالم الدييجيتيكي.

ويرى المؤلف أن الأولوية التي يحظَى بها الزمن، لا تمنع تسجيل القول: إن العالم الفيلمي هو تكوين عقدة زمنية مكانية مشابهة للعقدة، التي تكوّن حدود حياتنا الواقعية، فالعالم الفيلمي في النهاية يعيد تكوين العلاقات المكانية الزمنية للعالم الواقعي، وذلك بدقة مقيمة ببساطة، وهذا يعتبر واحدًا من أكبر أسباب هيبة السينما النوعية وأصالتها المطلقة إذا ما قُورنت بكل الفنون الأخرى، فالعمارة والنحت والمسرح والرقص، هي فنون في المسافة، لكن السينما هي فن مسافة بالضرورة، باعتبارها تعيد خلق المسافة المادية الحقيقية بطريقة واقعية، فضلًا عن ذلك، فهي تخلق مسافة جمالية نوعية، حيث تكون المسافة الفيلمية مسافة حية، وتشكيلية، ومثلثة الأبعاد، وموهوبة بزمن كالمسافة الحقيقية... وفي هذا الصدد، يقول (مارسيل مارتان): «إن السينما، بوجه خاص، قادرة على مساعدتنا على قهر المسافة بنقلنا في لحظة إلى أي مكان في كوكبنا، ... بل إنها (السينما) مختصةٌ، على نحو فائق، بإظهار مسافات درامية أمام عيوننا...»[٢٩].

الحواشي:

(١) سلام مراد: اللغة السينمائية والكتابة بالصورة، موقع فرسان الثقافة (بتاريخ ٦/٦/٢٠١٤م، رابط الموقع: http://omferas.com/vb/t٥١٢٢٧)

(٢) مارسيل مارتان: اللغة السينمائية والكتابة بالصورة، ترجمة فريد المزاوي، ط١ (دمشق: منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما في الجمهورية العربية السورية، ٢٠٠٩م)، ص١٥.

(٣) السابق، ص٢٠.

(٤) نفسه، ص٢٢.

(٥) نفسه، ص٢٩.

(٦) عبدالباسط سلمان: سحر التصوير. فن وإعلام، ط١ (القاهرة: الدار الثقافية للنشر، ٢٠٠٦م).

(٧) اللغة السينمائية والكتابة بالصورة، ص٤٢.

(٨) السابق، ص٤٥.

(٩) نفسه، ص٤٦.

(١٠) تعبر الحركة تجاه يمين الكادر عن فعل مسالم، أما الحركة تجاه يسار الكادر، فإنها تعبر عن فعل فيه قوة وعنف، وتعطي الحركة تجاهَ أعلى الكادرِ إحساسًا بالأمل والنموِّ، بعكس الحركة تجاه أسفل الكادر، التي تعطي إحساسًا باليأس والكآبة. وتعد الحركة المائلة في الكادر، من أكثر الحركات ديناميكية، وأقواها أثرًا، ويعد الجانب الأيسر من الكادر أكثر قوةً وتأثيرًا من الجانب الأيمن، والجانب العلوي من الجانب السفلي، وقد يؤثر وضع الشخصية، في أحد هذه الجوانب على قوتها النسبية، ويمكن استخدام ذلك للحصول على التوازن ما بين الشخصية القوية والشخصية الضعيفة، ويفضل بعض المصورين أن يضعوا قلب اللقطة في الجانب الأيسر، مثلما هو مع جسم الإنسان.

(١١) اللغة السينمائية والكتابة بالصورة، ص٥٣.

(١٢) إن استخدام الإضاءة يعطي دلالتين أو وظيفتين، هما: الوظيفة التعبيرية والجمالية، «ومن المعروف أن الضوء هو أساس الإدراك البصري للإنسان، ومثله الكاميرا، التي تعتمد بالأساس عليه؛ لذلك فمفردة الضوء ترتكز على مثلث ركنيه الباقيين، هما: مدير التصوير، والمخرج، حيث يعتبر المصور هو عين المخرج، على الرغم من أن ذلك لا يؤثر في عمل مدير التصوير، ولا يقلل من أهمية الدور الذي يؤديه». ماهر راضي: فن الضوء، ط١ (دمشق: منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، ٢٠٠٥م)، ص١٥.

(١٣) تيرنس سان جون مارنز: الإخراج السينمائي، ترجمة أحمد الحضري، ط١ (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٣م)، ص١٥١.

(١٤) اللغة السينمائية والكتابة بالصورة، ص٥٩.

(١٥) المرجع السابق، ص٧٠.

(١٦) نفسه، ص٨٠.

(١٧) نفسه، ص٨٩.

(١٨) نفسه، ص١٠٣- ١٠٤.

(١٩) نفسه، ص١١٩.

(٢٠) محمود الزواوي: الموسيقى وصناعة السينما (مقال)، جريدة الاتحاد الإماراتية، نقلًا عن موقع: صوتكم (بتاريخ ٢٨ كانون الأول ٢٠٠٩م، رابط موقع الجريدة: http://www.alitthad.com/paper.php?name=News&file=article&sid=١٠٣٩٤).

(٢١) اللغة السينمائية والكتابة بالصورة، ص١٣٥.

(٢٢) نفسه، ص١٤١- ١٤٢.

(٢٣) نفسه، ص١٦٣.

(٢٤) نفسه، ص١٦٧.

(٢٥) نفسه، ص١٧٣- ١٧٤.

(٢٦) نفسه، ص١٩٥.

(٢٧) أحمد الحقيل: الزمن صيرورة غامضة في الحدث السينمائي (مقال)، جريدة الشرق الأوسط، العدد ١٠٩٥٨، لندن (بتاريخ الجمعة ٢٨ نوفمبر ٢٠٠٨م).

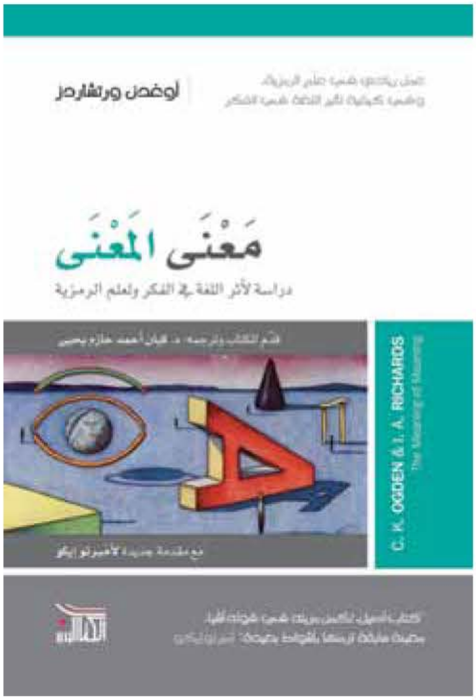
(٢٨) اللغة السينمائية والكتابة بالصورة، ص٢١٧.

(٢٩) نفسه، ص٢٣٣.

قراءة في كتاب (معنى المعنى)

دراسة لأثر اللغة في الفكر وعلم الرمزية، أوغدن و ريتشارد

د.مها بنسعيد - المغرب



معنى المعنى: دراسة لأثر اللغة في الفكر وعلم الرمزية، للكاتبين (تشارلز كي أوغدن) و(وايفر أرمسترونغ ريتشارد). صدر هذا الكتاب لأول مرة باللغة الإنجليزية عام ١٩٢٣م، وهو في الأصل سلسلة من المقالات، بدأت بالظهور عام ١٩١٠م. ترجم الكتاب إلى عدة لغات إلى أن صدر باللغة العربية عبر جهد تاريخي، بذله المترجم د.كيان أحمد حازم يحيى الزبيدي. الكتاب من الحجم الكبير، عدد صفحاته ٥٤٣، صادرعن دار الكتاب الجديدة المتحدة في يونيو ٢٠١٥م.

الهدف من الدراسة – كما أشار الباحثان- هو دراسة أثر اللغة في الفكر وعلم الرمزية. وتجدر الإشارة إلى أن د.كيان حازم يحيى الزبيدي فاز بجائزة

الشيخ زايد للترجمة؛ نظراً لما تتميز به هذه الدراسة المترجمة بالبراعة العالية، والجمالية المحترفة، والدقة في التعامل مع الكتاب. فالمترجم قدم لنا أثراً مهمًّا، شكل إضافة للثقافة العربية؛ لما تحمله هذه الترجمة الجريئة من هم معرفي. كما وضع المترجم كتاباً آخر تحت عنوان (اللغة بين الدلالة والتضليل)، وهي دراسة نقدية على هامش (معنى المعنى: دراسة لأثر اللغة في الفكر وعلم الرمزية)، وصدرا معاً عن دار الكتاب الجديدة المتحدة .

يتكون الكتاب من ١٠ فصول موزعة كالتالي:

الفصل الأول : الأفكار والكلمات والأشياء. الفصل الثاني: سلطة الكلمات .

الفصل الثالث: الأحوال العلامية . الفصل الرابع : العلامات في الإدراك الحسي.

الفصل الخامس: قوانين الرمزية . **الفصل السادس:** التعريف.

الفصل السابع : معنى الجمال . **الفصل الثامن :** المعنى عند الفلاسفة .

الفصل التاسع: معنى المعنى . **الفصل العاشر:** الأحوال الرمزية .

ملخص الكتاب .

التذييلات

A في النحو .

B في السياقات .

C نظرية العلامات عند إينيديموس.

D مع عدد من المعاصرين .

١- هوسيرل .

٢- رسل .

٣- فريجة.

٤- غومبيرز.

٥- بالدون.

٦- بيرس.

E في الوقائع السالبة.

كما ضم الملحقات.

مشكلة المعنى في اللغات البدائية، بقلم (برونسلا فمالنوفسكي / أستاذ الإنتروبولوجيا الاجتماعية المشارك في مدرسة للاقتصاد).

أهمية وجود نظرية للعلامات ونقد للغة في دراسة الطب، بقلم (كروكشانك).

مسرد المصطلحات.ض

مسرد الأعلام.

أتى هذا الكتاب على ذكر الفلاسفة، والعلماء، والفنانين، والشعراء، والأعلام، في فصوله ومباحثه، إذ حرص المترجم على فهرسة كل ذلك، كما لجأ إلى فهرسة المصطلحات، والمفاهيم، بالإضافة إلى الهوامش التوضيحية، التي عملت على إثراء المتن بكل ما فيه من معرفة جمالية، كما حافظ المترجم على أنطولوجية ترسيم فقرات الفصول، والمباحث في الكتاب كما في متنها الأصلي.

صدّر المترجم الكتاب بمقدمة متميزة، أكد فيها على أهمية الثاقف والتواصل في مد جسور التواصل بين الشعوب، حيث سرد لنا المترجم رحلته المعرفية مع كتاب (معنى المعنى) وكيفية الاشتغال عليه، وتحدث أيضاً عن مراحل إقباله على قراءة الكتاب حتى استقر على خوض تجربة الترجمة. ومما ميز هذه الترجمة ما كتبه الكاتب، والعالم، والناقد الإيطالي (أمبرتو إيكو)، الذي حرص المترجم على نقلها إلى المتلقي العربي؛ لما فيها من قراءة متميزة، جاءت تحت عنوان (معنى معنى المعنى)، إذ تحدث فيها عن دواعي قراءة الكتاب، التي ترجع لعدة أسباب، حصرها (أمبرتو إيكو) في ما يلي:

• أن له أثراً كلاسيكيًّا معترفاً له .

• كتاب أصيل، تكمن رمزيته في قوله أشياء معينة سابقة لزمانها بأشواط بعيدة، كما وصفه (إيكو) بأنه «كتاب ساحر قادر على فتح الآفاق»[1] .

أضاف الناقد أن كتاب (معنى المعنى) يقدم تجربة مثيرة، حتى للقارئ المرتبط بالبحث المتخصص في ميدان اللغة، لذلك فوظيفة هذا الكتاب هي وظيفة ريادية؛ لما يتوفر عليه من وعي واسع، متعدد التخصصات.

تحدث الكاتبان في الفصل الأول الذي يحمل عنوان (الأفكار والكلمات والأشياء) عن الأفكار، والكلمات، وأهمية الرموز ووظائفها، والعلاقات فيما بينها، فالرمزية بالنسبة للكاتبان.»دراسة الدور الذي تؤديه اللغة، والرموز بكل أنواعها في الشؤون الإنسانية، ولاسيما أثرها في الفكر. إنها تفرد ببحث خاص الطرائف التي تعيننا بها الرموز على التفكير في الأشياء وتعوقنا عنه»(٢). كما تحدث الباحثان أيضاً عن أهمية الكلمات ووظائفها، وتأثير الرموز التي يبتكرها الإنسان عند استعمالها ما لا نهاية له من وسائل التعبير لتسهيل عملية التأويل. فلإنشاء أي عبارة أو تأويلها لا بد من توافر ثلاثة عوامل، وهي : العملية الذهنية، الرمز المستخدم في التعبير، المرجع المفكر فيه عند الحصول على العملية الذهنية. وهذا هو المثلث الذي أسس عليه الباحثان عملهما.

أما في الفصل الثاني فقد تحدث الباحثان عن سلطة الكلمات وسحرها، محللين في ذلك الآراء اللغوية، والفلسفية المتعلقة بالكلمات، والرموز من جهة معناها، أو تأويلاتها، كما تحدثا عن نظرية العلامات، فأكدا أن الكلمات، والأشياء متصلة برباط سحري، وارتباطهما ببعض في سياق ما هو ما يجعل الرموز تؤدي دورها؛ لذا لا يمكن الاستغناء عن نظرية العلامات، لكونها القادرة على تحليل معاني الرموز، كما بات بإمكان هذه النظرية تسليط الضوء على السحر اللفظي.

أكد الكاتبان في الفصل الثالث، الذي يحمل عنوان الأحوال العلامية، أن

كل عملية تفكير هي تأويل للعلامات، ويتبين ذلك في الحالات الواضحة، أما في الحالات الأكثر صعوبة، مثل: الرياضيات، والنحو فتتضمن أشكالاً أكثر تعقيداً، لكن لها الفاعلية نفسها؛ لذلك كان تقديم وصف لعملية التأويل هو المفتاح لفهم الحالة العلامية، وكان من ثم بداية الحكمة(٣). «فالحق أن إخبارنا عن أي شيء بأنه تأويل، يعني أن نخبر بأنه عضو في سياق سايكولوجي من نوع معين، فالتأويل نفسه هو تكرار»(٤)، ولفهم هذه الأطروحة تطرقا لمفهوم السياق.

أما في الفصل الرابع الذي يحمل عنوان العلامات في الإدراك الحسي، فقد تطرق فيه الكاتبان لتحليل الأحوال العلامية.

وفي الفصل الخامس الذي يحمل عنوان قوانين الرمزية، تم الحديث عن القواعد الست التي تظهر بوصفها قوانين الرموز، وهي مستمدة من طبيعة العمليات الذهنية من أجل ضبط الترميز. فمتابعة هذه القوانين تضمن أسلوباً نثريًّا وإن لم يكن مفهوماً للأدباء.

وفي الفصل السادس الذي يحمل عنوان التعريف ، تحدث الباحثان عن أربع صعوبات تواجه نظرية التعريف، حددها الكاتبان في:

طرح سؤال حول تعريف كل من الأشياء والكلمات .

التعريفات اللفظية والواقعية والتعريفات والتقريرات .

التعريفات المصوغة لأغراض خاصة (عالم الخطاب).

التعريف المكثف والتعريف الموسع .

كما تحدثا أيضاً عن معايير نقط الانطلاق وأهميتها في تشخيص الكلمة المعرفة.

فسردا المسالك الشائعة في التعريف، المثملة في: الترميز والمشابهة، والعلاقات المكانية، والعلاقات الزمانية، والسببية الفيزيائية، والسببية السايكولوجية، والسببية السايكو فيزيائية، وأن يكون موضوع حالة ذهنية، والعلاقات المعقدة المشتركة، والعلاقات القانونية.

إن اعتياد هذه المسالك التعريفية لا يفضي إلى الاطمئنان في السلوك الحجاجي،

بل يهيئ وسيلة للهرب في متاهة التطبيقات، التي ولدها الاختلاف الكبير في وجهات النظر الممكنة(٥). كما قام الكاتبان في الفصل نفسه بالتمييز بين ثلاث خدع: الخدعة الصوتية، وخدعة إضفاء الصفة المادية، والخدعة الأتواكوستية.

أما في الفصل السابع الذي يحمل عنوان الجمال، فقد قدم فيه الباحثان عدة تعريفات لعلم الجمال، كما تحدثا عن الوظائف المتعددة للغة، كالوظيفة الرمزية، والانفعالية.

وفي الفصل الثامن الذي يحمل عنوان المعنى عند الفلاسفة، تحدث فيه الكاتبان عن افتقار الفلاسفة إلى الاهتمام بالمعنى.

وفي الفصل التاسع الذي يحمل عنوان معنى المعنى، استُنبِط ١٦ تعريفاً رئيسيًّا لمعنى المعنى ومناقشته، ومعالجة تعريفات المعنى تحت عناوين، يتضمن أولها: الأوهام المولدة لغويًّا، ويضم ثانيها: الاستعمالات العارضة والشاذة في مجموعات ويميزها، ويشمل ثالثها: على الأحوال العلامية والرمزية عموماً.

أما في الفصل العاشر والأخير المعنون بالأحوال العلامية، فتطرق فيه الكاتبان بالحديث عن مراحل تطور الرمزية باعتبارها علماً قد اكتمل، وقد بينا أنها تمهيد أساسي لجميع العلوم الأخرى، كما توقفا بالحديث عن وظائف اللغة.

مما تقدم، نستنتج أن الكاتبان عَمِلا معاً على تبيان أهمية اللغة في الفكر، وكذا التخلص من الاعتقادات اللغوية الخاطئة، فقدما لنا عَمَلاً رياديًّا، شكل علامة فارقة في تاريخ علم اللغة الحديث. قدمه المترجم بترجمة جميلة، نورت العمل الأدبي حتى أصبح أيقونة جمالية، تستهوي القارئ العربي.

الحواشي:

(١) أوغدن وريتشارد: معنى المعنى دراسة لأثر اللغة في الفكر وعلم الرمزية، قدم للكتاب وترجمه د.كيان أحمد حازم يحيى، ط١ (بيروت: دار الكتاب الجديد المتحدة، ٢٠١٥م)،ص٢٠-٢١.

(٢) السابق، ص٦٧.

(٣) نفسه، ص١٣١.

(٤) نفسه، ص١٣٨.

(٥) نفسه، ص٣٦٧.

حوار مع الروائي أحمد الدويحي

عن روايته الأخيرة (منابت العشق)

أجرى الحوار: أحلام حادي - السعودية

يُصرح الراوي الذي يسرد أحداث الرواية، راصداً التحولات التي تمر بها الشخصيات والدول العربية: «لكن صراعاً رهيباً آخر بدأ يُنازعني ويغريني بالبحث في مفاصل الزمن، والبحث عن جملة من التحولات ليظهر بوضوح أن الحرية رهان، تبحث عنه الأجيال في القول والفعل».

ويتخيَّر إطاراً زمنيًّا عامًّا لتلك التحولات يمتد على مدى أربعة عقود زمنية، شَهِدَ عالمنا العربي خلالها سلسلة متوالية من الحروب والثورات: بدءاً من الحرب الأهلية اللبنانية (١٩٧٥-١٩٩٠م) مروراً بحرب الخليج الثانية، الناجمة عن غزو العراق للكويت، وانتهاء بالثورة السورية ضد النظام السوري التي اندلعت عام ٢٠١١م.

وعلى الرغم من ضراوة تلك الحروب وآثارها المدمرة تبدو جميع الشخصيات باختلاف طبقاتها وتفاوت مقاماتها منشغلة عن مناقشتها أو التحاور حولها بحياتها اليومية وهمومها العاطفية والأُسرية، تُمارس ضروباً من

الهرب الأناني لاصطياد المُتَع العابرة والملذات وتعاطي المُسكرات داخل الوطن وخارجه.

وحتى الراوي يمارس الهروب من واقعه برحيله إلى اليمن وشرب البيرة بعد أن كان يتحرج من معاقرتها، ويلبي دعوة للفرار من الرياض المستهدفة بالصواريخ العراقية إلى مزرعة خارجها، تقوده دون تخطيط منه لجولة مشبوهة في عمق الصحراء، تحمله عقبها إلى قرار عزلة اختيارية، تمتدُ إلى أربع سنوات، ينغمس خلالها في قراءة الحكايات الأسطورية: رسالة ابن شهيد (التوابع والزوابع).

ويُحرِّض انغماس الدويحي في الواقع العربي وتحولاته والهرب منه في آن، وتداخل روايته مع سيرته الخاصة على التساؤل عن علاقة الرواية بالواقع الفعلي والمُفارق الأسطوري من جهة وعلاقتها بسيرة مبدعها وسيكولوجيته. وحول هذه العلاقات يجري الحوار معه:

١- صرَّحت في حوار معك أنك من موقع الشاهد المعاصر والصحفي، تناولت قضية الحرب العراقية الإيرانية في (ثلاثية المكتوب مرة أخرى) التي كتبتها في العراق ٢٠٠٤م، ووجدتك من الموقع نفسه - بتحويرٍ طفيف - ترصد آثار الحروب الخليجية والثورات العربية راوياً في (منابت العشق) ٢٠١٥م.

كيف تنسجم هذه التكرارية مع تصريحك عن عشق التجريب: «لا أحب أن أمضي في نفس الطريق مرتين» ؟ بعبارة أخرى ما مفهومك الخاص للتجريب، لاسيما أن معظمنا يخالُه ينحصر في المستوى الجمالي التقني؟

* تحريت من زمان سؤالاً حول التجريب، يمكن ملامسته، وأمس بالذات صدفة، غردت عن مدينة بغداد، فالدم ما زال يجري في هذه المدينة المتشحة بالسواد، وتخرجُ من أحشائها أساطير الحضارة والتنوع، وتصر على البقاء والحياة، تلك أحسبها تغريدة عاطفية، تكشف عن مخزون الحنين إلى الأمكنة، وتستظل مرة أخرى بفيء شجرة، عشقها الإنسان وتنفس عبق رائحتها، شيء مبهج ومغرٍ، يتسلل كدفء بعض محطات الرحيل الدائم، لذة الحياة في تضاريس الأمكنة التي نعرفها، نستمطر رذاذ زمن آني، لكي لا يذهب في نفس الاتجاه مرتين، ولكن حدثاً آخر في زمنٍ يوازي زمنًا آخر، يأتي وقد يكون في عالم آخر

رغم وحدة المكان!

التجريب الكتابي في رواية (ثلاثية المكتوب مرة أخرى) بالذات، تجديد جاء بعد روايتين (ريحانة) و(أواني الورد)، ليتسق مع معرفة السياق الكتابي، وتخوم تجربة تستلهم من الواقع حركتها، بما لها من أسئلة كتابية معرفية وفنية لا تحصى، وقدرها أن تأتي في لحظة امتحان، ويرافقني سؤال جاد يبحث عن جدوى فاعلية الكتابة ذاتها، يقتضي عبور الزمن في تقاطعات متراكمة ومتتالية وسياقات متجاورة، خرجت بداية من هذه التجربة بشيئين، ما يسمى بالراوي العليم، ولا أستنكفُ رأياً قال بأن هذه الرواية رواية الروائيين، الرواة في هذا النص المتدفق هم أصدقائي (الكنّاسون)، والرواية راوحت في نظري بين طزاجة الواقع، ونضج المعرفة كبعد زمني آخر، كتابة ليست تسجيلية ولا تقريرية ولا ذاتية محضة، ظلّ البعد الزمني فيها حيًّا بكل دلالاته الشاسعة، وبما لأفعاله المتنوعة من حمولة دلالية، تتغذى منه الذاكرة وتستنير به البصيرة.

مضطر في هذا الكشف إلى أن أُطِل على التجربة، متأملاً نتاجي في عرض موجز، اختيار اللحظة الكتابية مأزق أوليّ، والكتابة ذاتها متعة مبهجة، حاسمة، حينما تتكشّفُ لها مسارب الحكي، الكاتب الروائي في نظري لا ينفصل عن مجتمعه، يحتشد معهم وبهم دائماً، ويُتلمس نبض التحولات في كتابة شهادات حياتهم، وقدر أحلام إنسان هذه المنطقة من العالم، حدّية تحولات وأحداث حياته، تمس واقعه وتؤثر فيه، دون أن يملك حرية ذاتية، سلطات مجتمعية متعددة تحدد بداية لقضاياه أو نهاية لها.

التجريب للكاتب فضاء مفتوح، وجدت أني محتشد بكتابة روائية جديدة، وبدأت بكتابة رواية (مدن الدخان) بعد الثلاثية، توقفت –فجأة– عن التدفق الكتابي بعد كتابة عدة فصول، أجدبت الذاكرة عن موحيات النص، ونهض جدار صامت بيني وبين نص مفتوح، وعجزت عن حوار الورقة البيضاء، فنحيتها جانباً.

أردت الهروب من حرائق المدن، وربما أيضاً كان فضاء ثلاثية المكتوب مرة أخرى، يطلُّ بين مسامات اللغة، ويجسد رؤية الزمن الذي لم يفّصل، تتنحى عندي هنا الكتابة العفوية باللغة الطازجة، فلجأت إلى العزلة والقراءة،

البدايات دائماً تخضع لأسئلة دقيقة وحساسة، ورشة عمل متداخلة ومتشابكة، تقتضي الحياة في (غيبوبة) مع كينونتها الجديدة، وجدت في (رسالة الغفران) لشيخي أبي العلاء المعري ملاذي، لتنقذني من غيبوبتي وعزلتي، فكتبت بتدفق مذهل رواية (وحي الآخرة) بنفس ميتافيزيقي، وكأني صائغ أحجار كريمة بعد ما كنت، شيخاً للكنّاسين في (ثلاثية المكتوب مرة أخرى)، فعرفت بالتأكيد أن للمكان قيمة، كما كانت بالضرورة للغة موحيات مهمة وكثيرة، وتبقى معطيات الزمن شمولية، يتقاسم الجميع رائحتها.

التجريب يكون في ولوج مناطق كتابية جديدة، يتجسد في تنوع حالات الشخوص، ورصد تبعات الواقع المجتمعي الذي تتحرك فيه، فقد بدأ الجيل الذي يحل قضاياه بوحي السماء يتوارى، وأصبح جيل العلم والمعرفة الآن يعمل على الأرض، وحَضَرَت التقنية الحديثة ومعها رواية (غيوم امرأة استثنائية) تحمل ذات النسق، ثورة الفضاء الإلكتروني متوازية مع الثورات والحروب العربية على الأرض، وقلت في أكثر من مناسبة: إن ملمح الحروب في منطقتنا، تسللت إلى المنتج الروائي بالضرورة، ومن أجل هذه الخاصية، قلت في البداية تحريت، فرحت بالسؤال .

نصوصي السردية قصة ورواية، تعنى بهذا الملمح، لغة الحروب التي تنجو منها نصوصي، أذكر رقيباً (سريًّا) لمجموعتي القصصية (البديل) الأولى، رفض إجازتها؛ لأنها -في نظرة- كتابة سريالية، يشوبها غموض، مذهب الكُتَّاب والفنانين وهم يشاهدون في أوربا الجثث والدماء في الشوارع خلال الحروب العالمية، ولا يستطيعون أن يفعلوا إزاءها شيئاً، ليقرر ذلك الرقيب السري، أن الكتابة وفقاً لذلك المذهب الفني غير مبررة.

مياه كثيرة، مرت تحت الجسر بين رواية (المكتوب مرة أخرى)، وكتابة الرواية الأخيرة (منابت العشق)، أردتُ بإلقاء هذا الضوء على منتجي الكتابي أن يتضح سياق التجربة والتجريب في داخلها، وتحقيق مفهوم الرواية الشمولية، ضفيرة الحروب والثورات لم تطغَ على كتابة، تتنوع بين الأساطيروالآني اليومي الفني، تقيم مواءمة بين التاريخي والديني والسياسي بطبيعة الحال، لا أنتمي لجيل الهزيمة والانكسار العربي، وهزيمة التحرر في حرب (١٩٦٧م) حينما

مني العرب في فلسطين وكل الأقطار بالكارثة، ولكن هذا الهم شكل مَلْمحاً من كتابتي، فلا بد أن تحضر أقدس قضية، ولم تغب ظواهر ومظاهر تحولات التنمية، وكشف تأثيرها كالحروب تماماً على حياة الإنسان، شخوصي عابرون، لكني أمنحهم حرية أن يعبروا مساحة بين العين والقلب إلى الورقة البيضاء، فيطبعوا ذواتهم كنسيج إنساني، يعيش على بقعة من هذه الأرض.

٢- في الرواية يتجاور التلميح والتصريح بتحول واقعنا العربي بمآسيه المتلاحقة إلى عالم غرائبي أسطوري: فرار الراوي إلى عالم الجن بقراءته رسالة ابن شهيد (التوابع والزوابع)، وتحوّل حكاية أحمد الهارب للجهاد في سوريا بتداولها إلى «حكايات مُروِّعة عنه وكأنها الأساطير» ص ١٣٢، هل تعبر بذلك عن رؤيتك الجمالية اليائسة للواقع؟

* مسرح الرواية فضاء شاسع، يتمدد في الزمان والمكان، ويلامس حدود الواقع والعالم غير المرئي، حينما يغيب المشروع، فلا بد من الذهاب إلى المجهول؛ لأن بركان الحياة متحرك وليس خامداً، ولا بد أن يكون لكل جيل أسئلته وأحلامه، والذهاب إلى المجهول أو إلى غير المرئي، هروب نشاهده ويعيش بيننا في تفاصيل الحياة، ظواهر تتجدد في نسيج المجتمعات بأشكال مختلفة.

التقاط (رسالة الكاتب) ابن الشهيد، أحد أبرز كتاب عصره الأندلسي، ورحلته الخيالية إلى وادي عبقر، إشارة إلى (التوابع والزوابع) التي جاءت في الهامش، دلالة هروب إلى التراث، واستحضارعالم وزمن آخر من الماضي، هروب إلى التاريخ والأدب، مكاشفة غيبية لنهايات في عالم غير مرئي، يحضر هذا التأويل الغيبي كثيراً، ويحدث هذا التحول، حينما تغيب المشاريع الكبيرة عن الأمم، فيلجأ الناس إلى التأويل الديني، والعادات التي يعرفونها تتكرس في حياتهم، التحول في حياة كلا النموذجين المشار إليهما، طبيعي ومنطقي وفلسفي في زعم راوٍ يرى نوافذ كل زوايا النسيج الروائي، فكلا النموذجين يستمد معالجة الواقع من الماضي، فالراوي ذهب إلى مفصل ذلك الزمن التاريخي، ليرى مآسي الحاضر العربي، وهو ذهاب إلى جذر ثري ومن منابت التنوع، ولا بد هنا أن نتساءل عن نجاح هذا الذهاب، وهل كانت المعالجة في مكانها؟

وتأتي الصورة الثانية في مرايا الباحث الجمالي، فتعكس للرائي ذهاب

الشاب أحمد في زمن وفعل مختلف، فإذا كان الهروب الأول للراوي خياليًّا باتجاه التاريخ والأدب، فإن هروب أحمد الواقعي هروب ديني وسياسي، وقد شكلت الحاضنة الدينية بكل المؤثرات شخصيته، فدفع الماضي بأحمد إلى الحاضر، وذهب به إلى سوريا للقتال والحرب.

والتأويل هنا ليس مفسراً للنص، ولا لمحاولة الربط بين شخوصه، فالكتابة تكون لما تأتي بكلها، وتصبح حاسمة في خياراتها، فلا مناص من تدفقها، تهلُّ غزيرة وكثيفة من ينابيعها.

٣- في الرواية يضطلع الراوي بسرد أحداث حياة أصدقائه الثلاثة، مصرحاً بأسمائهم ، لكنه يُغَيِّب اسمه، ويحجب تفاصيل حياته العاطفية الخاصة، وتدل قرائن نصية على أنه هو الكاتب نفسه، فلماذا عمدت إلى ذلك الحجب والتغييب؟ هل أردت تفادي المواجهة مع مجتمع محافظ، تنعته في حواراتك وإبداعك بافتقاده التسامحَ، يبدو أنه اضطرك للإشارة الاستدراكية في نهايتها بأنها محض خيال وإن شابهت واقعاً ما أو شخوصاً؟

* البناء الروائي يوازي الواقع ويتماس معه، وهذه الرواية بالذات لو أردت كتابتها ثانية، لكتبتها بصورة أخرى في كل مرة، تختلف بناءً ولغة عما هي عليه الآن، لم أستطع تأجيل موعد لقاء ليلي، جاهز للبوح والتدفق الكتابي، تضيء مسارب الحكي وتتجلى اللغة، والرواية تفتش في الأزقة الضيقة، لرصف وبناء نسيجها الشفاف.

الرواية بنت المدينة والزمن الحضاري التراكمي، فن شمولي في نسيجها وتنوعها المعرفي والدلالي، تتوغل في كشف عورات مستورالمجتمعات، فتخشى شرائح مجتمعية سطوتها؛ تخاف أن تفقد مصالحها وامتيازاتها، فتتلبس في العلن ثوب الفضيلة وتظهر به للناس وتتحول في مواقع أخرى إلى شياطين، تمارس فساداً موبقاً، نماذج من هؤلاء بيننا، ويحدث أن تستغل الدين غطاءً لأفعالها المشينة، تخشى كل الفنون وتحرِّمُها، لا الرواية وحدها، وحضر هذا النموذج في الرواية «حالة تكسير جيتار ناجي» نتاج لواقع أحد النماذج الثلاثة في الرواية الذين يشير إليهم السؤال.

الراوي (كاتب) صحفي، يفصح عن موقعه في الرواية مبكراً، والسيرة الذاتية

إحدى روافد الكتابة الروائية، شخوصي أحبهم وأمتلئ بهم، أقاسمهم حينما يحتشدون في الحياة، وأكاشفهم بحرية ومحبة. محاورَ الرواية في الكتابة، تؤكد لي الآن الإشارة التي جاءت في نهاية الرواية، أنها: (محض خيال، وإن شابهت واقعاً ما أو شخوصاً) ككاتب، دقة ما ذهبت إليه في بناء شخصيات الرواية، وخلق حالات تأزم والتباس للفصل بين شخصياتها، إذن فالكاتب (الراوي) لا يمكن أن يجعل من نفسه، ولو كانت بضمير المتكلم نسخاً مكررة، وكانت ضرورة الإشارة الدالة للفصل بين الواقع والخيال.

٤- يُصرح الراوي كاشفاً دافعه لاختيارعزلته الطويلة بعد ممارسته ألواناً من الهرب: «أهرب دائما من خوف إلى خوف، يُطاردني، يؤذيني بضراوة، يرعبني، يُجبرني على البقاء في عزلتي كل تلك السنوات -الأربع- خوف جعلني أهرب حيناً إلى القراءة»، وأكّدتَ للتو صحةَ ملاحظتي باعترافكَ بالعزلة للكتابة.

* ممَ يخاف الكاتب أحمد الدويحي فيضطره للعزلة الطويلة؟ هل يستحوذ عليك (ماركيز) في رائعته (مئة عام من العزلة)، لاسيما أن هوس والد الراوي بشراء بيت (صانع القرية) يستدعيها بقوة قرينةً نصية على تأثرك بأجوائها الكابوسية؟ وإلى أي مدى يُسهم إبداعه في بناء عالمك السردي؟

للخوف دلالات على صعيد اللغة، الجمل القصيرة، التكثيف اللغوي، ورد كثيراً في نصوصي القصصية الأولى، الخوف والرعب والاحتشاد والاصطدام، حالات قرينة مصاحبة، حوتها نصوص مجموعة (البديل) ونصوص قبلها ضائعة، أفرد الخوف فيها جناحيه وغرد، حالات قلق شعرية دائمة، احتشاد تصويري لغوي مكثف، ويأتي التأويل الجاهز دائماً، ويختزلها في صدمة حضارية، وتحولات الحياة بين الريف والمدينة.

القراءة للأديب زاد يومي، قراءاتي متنوعة إبداعية (رواية، شعر، قصة قصيرة)، وهذا التنوع مفتوح على كل جهات الأرض، أقرأ في الفلسفة وكتب التراث، أقرأ الدراسات الأدبية والتاريخي والسياسي والديني، قرأت لماركيز (الجنرال في متاهة)، و(الحب في زمن الكوليرا)، وعلى أرفف مكتبتي روايتان، (مئة عام من العزلة)، و(خريف البطريرك)، لم أقرأهما، قرأت عدة فصول

من الأخيرة ولم أكملها، لدي عادة قرائية سيئة مزمنة، وهي عدم قراءة النص مرة ثانية –يالأسف- لم أقرأ رائعة ماركيز (مئة عام من العزلة)، ماركيز من القامات الروائية العالمية المؤثرة.

عزلتي لا تشبه حتماً عزلة (ماركيز)، نقرأ الكتابة الروائية العالمية من كل جهات الأرض لنتعلم ونكتشف أساليب وعوالم جديدة، ونرى نفس الشيء كتابة روائية عالمية، تتكئ على أساطير وتراث الشرق وسحره.

إلى الآن أعشق العزلة، أشيائي المحيطة بي حميمة، بالذات الكتب، الكتابة الروائية بالذات تحتاج إلى تفرغ، ولكنه ليس موجوداً في واقعنا الثقافي، فنعوض ذلك بلا بد أن يكون للزمن قيمة مهمة في حياة الكاتب، شخصيات روائية، أسطورية، كبلقيس في رواية (وحي الآخرة) تفرض قراءة نوعية، وتضطر إلى أن تذهب لقراءة ثقافات وحضارات أخرى.

٥- تصور الرواية لونين من العشق، تعيشه شخصيات من الجنسين، أحدهما أصيلٌ متجذز (له منابت) وآخر وليد النظرة الأولى وجاذبية الحُسن والوسامة، قد يزدهر أو يتبدد عاجلاً.

* أيهما يعكس مفهومك الخاص للحب بين الرجل والمرأة؟ لاسيما أنك تستوحي حكيك على لسان الراوي: «من منابت العشق والطفولة »، وتُهديه إلى حبيبة مجهولة، تصفها بقولك: «ترقصني على حد السكين»، موحياً بدورها الفعال في تحريض مخيلتك الإبداعية وترويضها في آن.

مربط الفرس هنا –كما يقال- فضاء الرواية وبيئتها الأولى، ومنابت تجذرت فيها قصص العشق، حدث غريب قد يرضي ولع قارئ الرواية بهذا التصور، تشكل فضاء النص وبيئته، تأتي له أولوية لبقية عناصرمكوناته، ينمو النص باللغة والبناء، ويتصاعد بالحدث والشخصيات. والفضاء لا يعني بالضرورة المكان، الرواية المحلية تملك بيئات تنوع كتابية ثرية، ولجت في مناطق كتابية ومنابت سحرية، ونجحت في السنوات الأخيرة لتلفت نظر المتلقي العربي، وتجرأت فلامست المسكوت عنه، وكسرت (التابو) المجتمعي الغليظ، وقد كان ينظر إليها في نهاية القائمة العربية، فحازت على الجوائز وأصبحت مقروءة، وقد يكون النظر إليها بلهفة في معارض الكتاب؛ كونها تعكس حراكاً مجتمعيًّا،

يظهر أنه محافظ، ولكنه سريع التحولات، ويحتاج فقط إلى نزع القشرة السطحية، مجتمع ينبذ السينما، و يعيش بلا مسرح حقيقي، ويتوجس من الرواية، هو مجتمع بلا شك مغلق حتماً، ولكنه يسافر إلى البلدان المجاورة في إجازاته وأعياده، ويصطف رتلاً منه نساء ورجالاً، يقفون في بوابات دور السينما والمسرح. الرواية ذاتها تحتاج إلى مراجعة وقارئ وناقد.

بطلة الرواية المحرك العاطفي للنص، ولو ظهرت بشكل تجريدي، حتماً هي في داخل النص وخارجه، هذا الكلام يقتضي اعترافاً لا بد منه، فلواستعرضنا البيئات القطرية العربية، لوجدنا أن الرواية المحلية بيئتها ثرية ولكنها محاطة بمحاذير كتابية، ولم تحضر كفن يقتحم المجتمع بجرأة إلا مؤخراً. والقبول لها والحضور الذي وجدته في المشهد الروائي العربي، ودراستها في العقدين الأخيرين؛ لأن القارئ العربي يريد من الرواية المحلية، كشف المستور من أسرار مجتمع، ظل يخفي أسراره رغم الإيقاع السريع في تحولاته، ما أردت البوح به في الإهداء، كلمة شكر إلى التي (ترقصني على حد السكين) في رواية (منابت العشق)، والمقصود بها إحدى نتاج هذه التحولات السريعة، مصححة أخطائي اللغوية والإملائية فنانة تشكيلية وأستاذة لغة عربية، وأعترف ثانية: بأنها ليست المرة الأولى التي يكون لمصححة أخطائي اللغوية حضوراً في النص، فقد حضرت في رواية (ثلاثية المكتوب مرة أخرى) شخصية فاعلة ومؤثرة طبعاً، شخصية أخرى، وليس بالمرور في مسرب واحد مرتين ، فكانت هذه الأستاذه الوحيدة تقريباً، تطلع على فصول الرواية من ناحية لغوية، وصادف أن بعثت بالبروفة الأولى إلى الصديق الشاعر غرم الله الصقاعي، وكان في تونس وعاد من زيارته تلك في تابوت، لكنه قرأ الرواية وكتب ملاحظات، وقدم ورقة عنها في منتدى ثقافي في تونس، قبل أن تصدر وقبل أن ينتقل إلى جوار ربه.

التجديد لا يكون في الخطاب والبناء والفضاء والشخصيات واللغة فقط، ولكن في طقوس الكتابة ذاتها وطرائقها، اكتشاف اللحظات المدهشة والسياقات المتنوعة، ضرورة تمنح الكاتب البهجة والمتعة، وتسقط إشعاعها ليضيء نبض النص ويتشكل، وتلعب الأحداث والتقلبات بالضرورة دوراً مؤثراً في النص، كما

هي أيضاً في الحياة.

٦- تُحرز أربع شخصيات نسائية نجاحاً اقتصادياً باهراً في بعض المجالات بالمدينة والقرية على حد سواء، يمتلكن مقوماته من الذكاء المتوقد والعزيمة الصُلبة والطموح الوثّاب، ولكنك تُضيف إليها عاملاً خارجيًّا هو مؤازرة الرجل (بعشقه ومساندته)؛ فهل تجده شرطاً لازماً لنجاح المرأة أم تفرضه خصوصية مجتمعنا المحافظ؟

* الشخصيات النسائية في الرواية -وأنا بالمناسبة- ضد ما يسمى بالرواية النسوية؛ لأن الرواية شمولية في نظرتها للمجتمع، تشكل المرأة بخصوبتها وخصوصيتها جزءاً مهمًّا وفاعلاً فيه، تظل التجزئة بحث في خصائص المرأة، يسقط مسألة التأثير والتأثر بين شرائح المجتمع، هذه النظرة تكرس الفصل بين مكونات المجتمع، المرأة في الواقع المجتمعي مستلبه، وتسعى شرائح من هذا المجتمع لتكريس هذا الاستلاب، سعت لتحرمها حرية التعليم في البداية، وتسعى الآن لحرمانها حرية القرار في حياتها الذاتية والاقتصادية، ويستعينون بنصوص الدين لفرض سلطتهم؛ لأنهم يعرفون أن المرأة متى تحررت اقتصاديًّا، ستلغي سلطتهم وتحقق وجودها، ونلمس الآن نجاحات هائلة للمرأة في مجالات متنوعة، تحققت عبر نضالها الطويل، لكنه ليس كافياً.

تلقيت مبكراً، إشارة وجود المرأة الإيجابية في نصي الكتابي، لم أختر امرأة بذاتها، ولم أتعمد تلمس حالة نسائية محددة، شخوص نصوصي النسائية، فرضها واقع النص ولم أختلقها، المرأة كائن جميل وحساس وقوي، وتمتلك طاقات إضافية لا يقوم بها الرجل، وهناك رأي يصف السرد بأنه كائن أنثوي، وتكتسب المرأة لمركزيتها المجتمعية، والتفاف جميع عناصر المحيط الذكوري حولها، والمرأة صبورة وحنونة بطبيعتها، وتمنحها هذه الخصوصية قدرة على امتصاص كل التفاصيل، ونعرف أن في التاريخ نساء، استطعن تغيير مساره ووجهته، وتبدو (شهرزاد) نموذجاً مناسباً في هذا السياق.

شخصيات (منابت العشق) النسائية، يظهرن كما هن في الواقع وهن كثيرات، تتمايز مواقعهن في الحياة باختلاف البيئة والزمن، والمرأة كالرجل قابلة للتحدي ومعرضة للانكسار، فالمقولة التي تقول بأن وراء كل رجل عظيم

امرأة، تقتضي أن يحسب النجاح للاثنين معاً، فالبيئة المعطاء تؤسس لنجاحهما معاً، النجاح الذي ينسب للمرأة في رواية منابت العشق، يأتي نتيجة لمساحة الحرية وخيارات المرأة الدقيقة، فثلاث منهن نلن قسطاً وافراً من التعليم، والرابعة سيدة حفزها المجتمع الريفي وعاداته النبيلة، لتصبح رمزاً في الصبر والتضحية والعطاء، ولكننا أيضاً لا يمكن أن نغفل في النص، مسار امرأة متعلمة وأكثرهن حرية، ولم تستطع كبح جماح حريتها، فتهاوت بعد ما خدعها بريق العشق وسقطت ولم يسعفها تعلميها.

٧- بم تعلل غياب الرواية التام من مناهجنا التعليمية، لاسيما الجامعية؟ و في رأيك هل ستجد الدعوات المتكررة لتدريس الرواية المحلية في الجامعات قبولًا في المستقبل القريب؟

* مناهج التعليم لدينا مترهلة بما لا يتسق مع روح العصر، ومحشورة بثقافة الموت لا الحياة ويا للأسف يحدث هذا في مراحل التعليم الأولى والجامعي أيضاً.

الجامعات وبالذات كليات الآداب المعنية بدراسة المنتج الأدبي نثراً وشعراً، لم تعنَ كثيراً بهذا النتاج في ظل فقدنا لمراكز بحوث حقيقة لفرزهذا الركام والاستفادة منه. موجع جدًّا أن نجد انحيازاً لأسماء معينة وتقديمها بمبررات ليس لها علاقة بالأدب. وأعتقد أن الشهادةَ للمنتج الأدبي المحلي- وبالذات الرواية- جاءت من خارج الحدود، وذلك بدراستها في جامعات عربية وعالمية ونيل درجات علمية رفيعة عنها. ولا أُنكر أن بعض أعمالي دُرِّسَت في جامعاتنا وبالذات جامعة الإمام. حتماً إذا أردنا أن نكون في مستوى العصر، فلا بد من دراسة المنجز الأدبي وتدريسه عبر مناهج التعليم، وآمل أن يكون ذلك قريباً.

تقصد تناولها موضوعاً لأطروحات أكاديمية في مرحلة الدراسات العُليا، لا المرحلة الجامعية؟

أكثر من باحث يدرس رواياتي. ويتم تحضير درجات علمية حولها، مثلاً أنجزت طالبتان في جامعة الإمام أُطروحتَيْ ماجستير، ونُشرت أخبارٌ عنهما. وهناك دراسات أخرى في جامعتَيِ القصيم وأم القرى لباحثين آخرين، ربما عن روايات أخرى. من عيوبي أني لا أتابع.

ملف العدد

الأدب والنقد ورهان الترجمة

- الترجمة رهان رابح
- التّرجمة نشاطًا سيميائيًا
- الترجمة وإشكالية المصطلح اللساني والنقدي
- المصطلحات الأدبية الإلكترونية ومعضلة ترجمتها
- قول في ترجمة الشعر العربيّ الحداثيّ

الترجمة رهان رابح

د. خالد بن عبدالعزيز الدخيل - السعودية

إن من أهم الأعمال العلمية التي ينبغي أن يصرف لها اهتمام المؤسسات الثقافية والأكاديمية هي الترجمة، حيث إنها النافذة التي تفتحها ثقافة الأمة على الثقافات الأخرى؛ للاطلاع على ما لديهم، وتوسيع مدارك المجتمع، ولكنّ تعترض الترجمة صعوبات تجعل العناية بها أمراً شائكاً لدى المؤسسات والأفراد في المجتمع، وتحتاج -لنجاحها- بذل جهد كبير للتغلب على تلك الصعوبات، وإبراز قيمتها الحقيقية وإسهامها الفاعل في الثقافة.

ولعلي هنا أجد فرصة لأسلط الضوء على بعض النقاط التي تمثل مشكلة في طريق الإفادة من الترجمة، والتي أزعم أن الإشارة إليها ضرورة في هذا الإطار. إن أول هذه النقاط هي أن الفكرة السائدة لدى البعض أنَّ الترجمة هي نقل الضعيف عن القوي، وأن الانشغال بالترجمة دلالة على انهزام الثقافة المترجم لها، وقوة الثقافة المترجم منها. هذا الاعتقاد -من وجهة نظري- يمثل مشكلة ثقافية، ينبغي مناقشتها وطرحها في الساحة الثقافية حتى لا يتكرَّس فيها، فيتسبب بتعقيد المشهد الثقافي لدينا. نعم، إن حركة الترجمة العشوائية (أقصد بها غير الواعية بأهدافها) هي عقدة نقص حقيقية، تمس جوهر الثقافة، وقد تشي بضعفها؛ ذلك لأنها لا تؤدي غرضاً، ولا تنشد هدفاً، فهدفها الوحيد النقل لمجرد النقل، وليس الترجمة لسد فجوة، أو تقديم جديد إلى الثقافة، ولكن هذا لا يعني أن تتوقف المؤسسات – وكذلك الأفراد- عن البحث الواعي بأي جديد في أي ثقافة ونقله إلى ثقافتنا، وتحريك المياه الراكدة في أيِّ مجال من مجالات العلم والثقافة.

ولهذا فإن أهم سؤال يطرح هنا، ويستحق دراسة دقيقة وعميقة هو السؤال الذي يترتب على الإجابة عنه معرفة المقصود بالترجمة الواعية! أزعم أن

الترجمة الواعية هي القراءة الفاحصة للأعمال التي تنوي المؤسسة -أو الفرد- ترجمتها مع وعي بالمجال الذي ينتمي إلى العمل، والقدرة على إعطاء الحاجة إلى هذا العمل قيمة واقعية؛ من خلال الاطلاع الدقيق على ميدان العمل، ومن هنا فإن المؤسسة بحاجة إلى أمرين مهمين: الأول هو قراءة العمل وتقييمه في مجاله، والثاني هو قراءة الميدان وتقييم حاجته إلى هذا العمل بالذات. الإجابة عن هذين السؤالين تحقق -في زعمي- الترجمة الواعية التي تضيف إلى الميدان الثقافي.

النقطة الأخرى التي ينبغي أن تدركها المؤسسسات الثقافية العاملة في مجال الترجمة هو ألا تكون المؤسسة حبيسة ثقافة معينة أو لغة معينة، بل عليها أن تنطلق إلى جميع الثقافات واللغات للإفادة مما فيها من جديد. إن هذه الملحوظة تعد جوهرية -من وجهة نظري- والمعنيُّ بها المؤسسات الثقافية وليس الأفراد؛ لأن الفرد محكوم باللغة التي يتقنها، والثقافة التي هو على اطلاع عليها، أما المؤسسة فإن قدرتها أكبر من قدرة الأفراد؛ حيث إنها تستطيع استقطاب المترجمين من ثقافات عدة، ومن لغات متنوعة، وقدرتها -أيضاً- على التعاون مع المؤسسات العالمية في مجال الترجمة؛ خصوصاً في ظل سهولة التواصل مع العالم؛ حيث عصر التقنية والإنترنت.

أمر آخر يتصل بما أسميته الترجمة الواعية، وهو قدرة المؤسسة الثقافية على التنسيق مع الأفراد والمؤسسات الأخرى، العاملة في مجال الترجمة؛ لكي تكون الجهود متكاملة ومثالية عوضاً عن تكرار الأعمال المترجمة، أو الاختلاف بين المؤسسات الثقافية ذات اللغة الواحدة في ترجمة المصطلحات العلمية؛ وهو الأمر الذي يتسبب في فوضى المصطلحات. ولعلي هنا أؤكد أن على المؤسسات الثقافية العاملة في مجال الترجمة مسؤولية كبرى للوصول إلى آلية محددة، تضمن توفير معايير عامة، تجعل من الترجمة فعلاً ثقافيًّا فعَّالاً، بدلاً من الشتات الذي نشهده الآن.

السؤال الآن:

هل نحن على موعد من تحقيق قناعة راسخة لدى المجتمع بفاعلية الترجمة وقيمتها؟ وهل يتحقق الأمل بعمل ثقافي منظم، يضمن توحيد جهود المؤسسات الثقافية العاملة في الترجمة واتفاقها على معايير محددة، تضمن فاعلية العمل المترجم؟

أرجو أن يكون ذلك قريبا!

التَّرجمة نشاطًا سيميائيًّا

أ.ج. قريماس و ج. كورتيس

ترجمة أ.د. أحمد الودرني - تونس

تَرْجَمة (اسم) Translation Traduction (n. f.)

-١-

يُرادُ بـ تَرْجَمةٍ النَّشاطُ العِرْفانيُّ الَّذي يُجْري الانتقالَ مِنْ ملفوظٍ مَا إلى ملْفوظٍ آخَرَ، يُعْتَبَرُ بمثابةِ مُعادِلٍ له.

-٢-

تبدو القابلِيَّةُ للتَّرْجَمة (translatability) بمثابةِ إحدى الخصائص الأساسيَّة للأنظمة السِّيميائيَّة وبمثابةِ التَّأسيس حتَّى للتَّمَشِّي الدَّلاليّ: فبيْنَ الحُكْم الوجوديّ (يوجَدُ معْنًى) وبين إمكانيَّة أن يُقالَ عنه شيءٌ مَا، تندرجُ التَّرجمةُ في واقع الأمر؛ فـ(الكلام على المعنى) هو في نفس الوقتِ تَرْجمةٌ للدَّلالة وإنتاجٌ لها.

-٣-

يقع الإقرارُ على نحوٍ عامٍّ للألسنة الطَّبيعيَّة بوضْعٍ متميِّزٍ، مقارنةً بسيميائيَّات أخرى؛ لكوْنِها وحدَها قابِلةً لأن تكونَ ألسنةَ وصولٍ، أثناءَ مسارِ التَّرجمة، بالنسبة إلى كلِّ السِّيميائيّات الأخرى، في حينِ أنَّ العكسَ قلَّما يَكونُ ممكنًا. هكذا سيُقالُ

إنَّ الألسنة الطَّبيعيَّة هي سيميائيَّاتٌ كُبْرى، تُتَرْجَمُ فيها هذه السِّيميائيّات الكُبْرى الأخرى الّتي هي العوالم الطَّبيعيَّة، وكذلك من ناحيةٍ أخرى السِّيميائيّات الصِّناعيَّة، انطلاقًا من العوالم الطَّبيعيَّة، (مثل: الرَّسْم، الموسيقى، إلخ...). ومن جانبٍ آخر، إذا كانت الألسنة الطَّبيعيّة يُتَرْجِمُ بعضُها بعضًا، فهي توفِّرُ أيضاً الجهازَ الضَّروريّ لأشكالٍ مِنَ البناء اللِّسانيّ المُجاوِز الّذي يُتيحُ لها الكلامَ على نفسِها.

-٤-

إنَّ اعتباراتٍ كهذه، بالرَّغم من صلاحِيَّتِها على مستوى المبدأ، أفضتْ مع ذلك إلى اعتبار الألسنة الطبيعيّة حقيقة مطلقة وإلى التّأكيد أحيانًا، على نحوٍ صريحٍ تقريبًا، على أنَّه إذا كانت هذه الأخيرة توفِّرُ مدلولاتٍ، فإنَّ هذه كانت في واقع الأمر مدلولاتٍ لسيميائيَّاتٍ أخرى، لم تكن -هي نفسُها- إلا دوالَّ خالصةً (العالَم، الرَّسْم، على سبيل المثال، لاَ يمكن أنْ يَدُلَّا إلا باعتبارهما قابلَيْن للإنجاز اللَّفظيّ). إنَّ الإقرارَ بالوضع المتميِّز للألسنة الطَّبيعيَّة لاَ يُبيحُ تَشْييئَها باعتبارها مواضعَ لـ(المعنى الصِّناعيّ)، فالدَّلالةُ هي أوَّلاً نشاطٌ (أو عمليَّةُ تَرْجَمة) قبل أن تكونَ نتيجةً له.

-٥-

إنَّ التَّرْجَمة، باعتبارها نشاطًا سيميائيًّا، يُمْكِنُها أنْ تُقَسَّمَ إلى فِعْلٍ تأْويليٍّ لنصِّ الانطلاق، من ناحية، وإلى فعْلٍ مُنْتِجٍ لنَصِّ الوصول من ناحيةٍ أخرى. إنَّ تَمْييزَ هاتيْن المرحلتيْن يُتيحُ حينئذٍ فَهْمَ كيْفَ يمكنُ لتأويلِ نصِّ الانطلاق (أو التّحليل الضّمنيّ أو الصَّريح لهذا النّصّ) أنْ ينفتحَ إمَّا على بناءِ لُغَةٍ مُجاوِزة، تسعى إلى الكشْف عنه، وإمَّا على إنتاج (بالمعنى القويّ لهذا المصطلح) نصِّ الوصول، المُعادِل تقريبًا للأوَّل؛ لكَوْنِ عدم التّلاؤم بين كَوْنَيْن تَجْسيميَّيْن.

الترجمة وإشكالية المصطلح اللساني والنقدي

د.سعيد بوعيطة ـ المغرب

توطئة:

إذا كانت المصطلحات مفاتيح العلوم حسب الخوارزمي، فقد ازدادت أهميتها في عصرنا الراهن بشكل أكثر؛ وذلك لارتباطها بشتى فروع العلوم واتجاهاتها وعلاقاتها مع مختلف الحقول المعرفية، أمام هذه الحاجة المعرفية الملحة أصبحت ترجمة المصطلحات اللسانية ومواكبة اشتقاقاتها الحديثة ضرورة إنسانية يستوجبها التواصل بين اللغات، وتعزيز ثروتها المعرفية.

بهذا التصور، فإن من أهم فرضيات البحث في الترجمة نقل المعارف التي يحددها المصطلح اللساني، وضرورة ضبطها على نحو يراعي الاحتياجات التواصلية للمتلقي. لكن الإشكال الحاصل بين الترجمة والمصطلح اللساني المعاصر يتجلى في طريقة النقل، أو التحويل لهوية هذا المصطلح؛ مما يجعله يعرف نوعًا من الانزياح عن المصطلح الأصلي؛ ذلك أن المصطلح اللساني المترجَم يقوم برحلة وظيفية -غالبًا ما يعرف خلالها مجموعة من الانزياحات سواء على مستوى التركيب أو الدلالة- عبر خطابات ومعارف متعددة من لغة إلى أخرى. كما يخضع لشبكة معرفية عالمية قد يتعذر التجانس بينها في بعض الأحيان. وقد لا يفي النقل المترجم لهذا المصطلح بغرض التكامل المعرفي العالمي المبني على المثاقفة اللسانية. لذلك كان موضوع التكامل بين المصطلح

اللساني والترجمة موضوعًا مهمًّا يحمل عدة مسائل نظرية. كما يثير إشكالات لغوية مهمة جديرة بالبحث والدراسة، نذكر من هذه الإشكالات: طبيعة البنية المعجمية للمصطلح المترجم. إشكالية المفهوم المتداول باعتباره مدونة من الكلمات التي يتم نقل معناها إلى اللغة الهدف. صعوبة ضبط المصطلح اللساني المعادل، ورصد السياقات والقرائن التي ورد فيها الاستعمال المدون للمصطلح المترجم. تحديد مستويات التحليل اللساني للمصطلح المترجم صوتيًّا وتركيبيًّا ودلاليًّا وصرفيًّا.

هذه الدراسة:

إن الوعي بأهمية الدور المعرفي الذي يربط المصطلح اللساني بالترجمة وارتباطه كذلك بأغلب الحقول المعرفية -خاصة النقد- جعل هذه الدراسة تثير جملة من الأسئلة، أهمها: ما الإشكاليات التي يثيرها المصطلح المترجم؟ لماذا ارتبطت هذه الإشكالية بالبحث اللساني بشكل بارز؟ ما هي أهم نماذج الأعمال المترجمة التي عرفت هذه المفارقة المصطلحية (الانزياح)؟ ما هي إشكالية المصطلح الممكن إيجادها في اللغات الأجنبية (المترجم) عنها؟ كيف أثرت هذا الانزياحات المصطلحية في المتلقي العربي؟ ما هي السبل الممكنة لتجاوز هذه المعضلة؟ انطلاقًا من هذه الأسئلة المحورية وغيرها، حاولت هذه الدراسة إثارة سؤال المقاربات النظرية والتطبيقية لإشكالية ترجمة المصطلح اللساني. وما يتصل بهذا السؤال من قضايا معرفية، باعتبار المصطلح وسيطًا بين الترجمة والعلوم الأخرى: علم اللغة، المنطق، الإعلاميات، علم الأصوات، علم الدلالة، البلاغة والأسلوبية، والتداوليات... إلخ. بحيث سنقف عند مظاهر عجز الترجمة عن مواكبة المصطلح اللساني المتجدد، وسبل تداركه، والوقوف عند إشكالية التفاعل بين الآليات المنهجية التي تعتمدها الترجمة العربية والمضمون المعرفي للمصطلح اللساني الأجنبي. وكذا التركيز على أهمية التكامل المعرفي في الإحاطة بالمصطلح المنقول. كما وقفت هذه الدراسة عند بعض

النماذج من الأعمال المترجمة (خاصة اللساني نعوم تشومسكي، وأعمال الناقد الفرنسي رولان بارت باعتبارها من أكثر الأعمال تداولًا في الوطن العربي)، مع الإشارة إلى نماذج من المصطلحات المترجمة التي يعتورها هذا الخلل. كما ربطنا هذه الإشكالية بما تعرفه بعض اللغات الأجنبية كذلك (الإنجليزية... إلخ...) واللسانيات الأمريكية والإنجليزية من مفرقات مصطلحية في بعض الأحيان. وللبحث عن مخرج لهذه الإشكالية أوردنا اقتراحات بعض الباحثين، وعلى رأسهم عبد القادر الفاسي الفهري؛ لنصل بعد ذلك إلى مجموعة من الاستنتاجات.

أهمية المصطلح المترجم وإشكالاته:

يعد البحث في أية مقاربة اصطلاحية ضمن أي حقل معرفي ركنًا أساسيًّا؛ ذلك أنه ينبه إلى بعض قضايا المصطلح النقدي، كما يمد الباحث بالمصطلحات اللازمة مع ضبط حدودها. إن قضية المصطلح من أهم القضايا التي تواجهها مجموعة من الحقول المعرفية (خاصة النقد العربي الراهن، وما يرتبط به بشكل وثيق، كما هو شأن البحث اللساني). لكن على الرغم من أنه -في بعض الأحيان- يتجاوز الأمر مسألة المصطلح؛ ليصل إلى المفردات العادية و الألفاظ. فهناك عدم الدقة والتشويش في استعمال كثير من الكلمات. وكل مصطلح إنما يكتسب دلالته انطلاقًا من الاختصاص نفسه. و بهذا يرد اختلاف دلالات المصطلح الواحد تبعًا لاختلاف اختصاصات واهتمامات الباحثين. كما تزخر الدراسات والمترجمات بمصطلحات غنية ومتعددة، لكنها تحمل نوعًا من التسيب، ولا تلتزم بضابط محدد. ولعل هذا ما يؤثر بشكل سلبي على الدراسات من جهة، وعلى المتلقي من جهة ثانية. هذا الأخير الذي غالبا ما يواجه عددًا كبيرًا من المصطلحات التي تعرف نوعًا من الخلط والتضارب. ترتبط إشكالية المصطلح في ثقافتنا العربية ارتباطًا وثيقًا بإشكالية انتقال النظرية المعرفية عامة، وحراك المفاهيم والأفكار التي تشكل المسار الطبيعي للعمليات الذهنية

المتعاملة مع قواعد المعرفة والنظرية. وذلك من خلال وجود مساحة كبيرة فاصلة من المعاني والدلالات والطاقات المحركة للتأويل والقراءة ضمن عملية الترجمة؛ لكون هذه الأخيرة تشكل نوعًا من التحويل من لغة لأخرى، حسب الباحث طه عبد الرحمن[1]. لكن على الرغم من ذلك، فإننا لا نعمل على تعميم إشكالية المصطلح؛ ففي مجال النقد الأدبي -على سبيل المثال لا الحصر- تنشط جهود ملحوظة في حفر مصطلحات عربية تتقاطع مع تجارب وممارسات منغمسة في مقاربة النصوص والمادة الإبداعية بشكل عام. لكن على الرغم من تميز بعض هذه التجارب بنوع من الفوضى والمفارقات الدالة على ارتباط تعددية المصطلح، بتعددية القراءة، خاصة عند تأمل مظاهر انزياحات أعمال الترجمة؛ فإن المجمل العام لمشاغل النقد العربي، يشي بتحولات يكمن مصدرها في تمثل النظرية والمنهج والمصطلح التي تتجلى ممارساتها أساسًا عند كثيرين ممن ترجم لهم: جورج لوكاتش، لوسيان جولدمان، رولان بارط، ميشال فوكو، جاك دريدا وغيرهم. مما يجعل إشكالية المصطلح أبعد مما نتصور. كما أنها لا تقتصر على ميدان دون غيره. بل تطأ مجالات المعرفة برمتها، وتهاجر منها إلى أخرى. إنها تطأ تخوم النظرية، وتمارس آلياتها وشبكة تصوراتها؛ من أجل أن تنسل أفكارها في نظرية جديدة. كما تطأ الأجناس الأدبية أيضًا، فتهاجر من جنس أدبي إلى آخر. وتطأ ميدان الإصلاح اليومي بكل تشعباته وتعقيداته. إن إشكالية المصطلح النقدي باعتبارها إشكالية شاملة تثير العديد من الأسئلة في مجال النظرية والمفاهيم، كما في مجال العلوم اللغوية. وهي أسئلة تتسع لتنتشر معها أسئلة وموضوعات متشعبة. وبهذا تعدد الدراسات والأبحاث العربية التي تناولت هذه الإشكالية وما ارتبط بها. نذكر من بينها على سبيل المثال لا الحصر:

١- عبد السلام المسدي، المصطلح النقدي، مؤسسة عبد الكريم بن عبد الله، تونس، ١٩٩٤.

٢- عزت محمد جاد، نظرية المصطلح النقدي، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٢.

٣- يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف، الجزائر، ٢٠٠٨.

٤- السعيد بوطاجين، الترجمة والمصطلح (دراسة في إشكالية ترجمة المصطلح النقدي الجديد، الجزائر، ٢٠١٤.

اللسانيات وسؤال المصطلح المترجم:

تعد اللسانيات من أكثر الحقول المعرفية التي ارتبطت بها إشكالية المصطلح؛ نظرًا لتشعب اهتماماتها من جهة، وكذا ارتباطها بمختلف الحقول المعرفية الأخرى؛ وعلى رأسها النقد الأدبي. يقول محمد رشاد الحمزاوي: (وتزداد القضية تشعبًا عندما ننظر إلى الأساليب الفنية التي ترجمت بها هذه المصطلحات.. ولابد أن نشير في هذا الصدد إلى أن كل الترجمات لا تعي فنياتها وعيًا علميًّا مركزًا)[٢]. كما أن اللجوء إلى الترجمة -حسب تصور- يثير قضية المطابقة بين المصطلح اللغوي والواقع، وكذا قضية الترادف بين اللغات. ويضيف أن اللجوء إلى الترجمة لن يؤتى أكله (إلا إذا استقلت اللغة المترجم إليها بنظرياتها، وأصبح لها من الزاد الاصطلاحي الذي يوفر لها التكثيف والتحوير والإسقاط)[٣].

وبهذا يربط أغلب الباحثين هذه الإشكالية بمجموعة من القضايا الأخرى. نذكر من بينها:

أ - عدم الدقة عند وضع المصطلح: يربط الباحث عمر أحمد مختار في بحثه «دراسة الصوت اللغوي» إشكالية المصطلح في الحقل اللساني، بعدم الدقة في فهم ما يعبر عنه (أو ما تتم ترجمته). ويورد مجموعة من الأمثلة؛ للتدليل على ذلك. ومن ذلك مثلًا، عدم التفريق بين المصطلحين الإنجليزيين: nasality

nasalization، مع أن الأول يعني تسرب الهواء كليًّا من خلال فتحة الأنف، والثاني يعني تسرب الهواء من الأنف مع استمرار تسربه من الفم. وذلك كما يحدث في نطق بعض العلل. وقد استخدم المهتمون للأول مصطلح الأنفية، وللثاني مصطلح التأنيف. أما المثال الثاني فيتجلى في عدم التمييز بين الغاري Palatal والمغور palatalized؛ فالأول ينطق عن طريق نطق مفرد في منطقة الغار، و الثاني ينطق باجتماع النطق الغاري مع نطق آخر معين. وبهذا يمكن التفريق كذلك بين الصوت الطبقي velar والمطبق velarized، والصوت المهموس، والمهمس والصوت المجهور، والمجهر.

ب- اختلاف الباحثين في ترجمة المصطلح الواحد: يرى الباحث التونسي عبد السلام المسدي أن هذه المصطلحات تعرف نوعًا من التنوع في طريقة وضعها بين التعريب الكامل، والتعريب الناقص، والترجمة الحرفية، والترجمة الواسعة، والتفسير(٤). ويبرز هذا بشكل جلي حين تتم ترجمة بعض المصطلحات أو نفس الكتاب من قبل مترجمين أو أكثر. مما يجعل المصطلح المترجم يعرف انزياحات بارزة ترتبط خاصة -حسب تصورنا- بسببين أساسيين:

ج - سوء الترجمة المرتبط بعدم إتقان اللغة من طرف المترجَم منها أو إليها.

د - عدم تخصص الباحث في مصطلحات العلم الذي يدرسه؛ مما يجعله يحيد عن الصواب، ويزيد الهوة اتساعًا والمشكلة إشكالًا.

نورد مجموعة من الانزياحات (نماذج بعض الأعمال، ونماذج بعض المصطلحات)؛ من أجل تبيان عدم الدقة واختلاف الباحثين في ترجمة المصطلح نفسه كما أشرنا.

انزياحات الترجمة (نماذج):

كثيرة هي الأمثلة التي تشير إلى انزياح الترجمة، سواء تعلق الأمر بمصطلحات متداولة، أو مجموعة من الأعمال النقدية. ونورد في هذا الإطار

بعض الأعمال التي عرفت تداولًا بارزًا في الساحة النقدية العربية. يتعلق الأمر بعمل للساني نعوم تشو مسكي، وبعض أعمال الناقد الفرنسي رولان بارت. هذا الأخير الذي عرفت أعماله تداولًا واسعًا على مستوى العالم العربي. كما هو شأن الأعمال اللسانية لتشومسكي. عرف كتاب نعوم تشومسكي المعنون - new horizon in the study of language and mind- (الصادر عن المطابع الجامعية بكامبردج عام ٢٠٠٠). ترجمتين عربيتين. لكن الاختلاف (الانزياح) بين المترجمين يبدأ من العتبة (عنوان الكتاب)؛ فقد ترجمه الباحث حمزة بن قبلان المزيني ب:- آفاق جديدة في دراسة اللغة والذهن - (٢٠٠٥). فيما ترجمه الباحث عدنان حسن ب:- آفاق جديدة في دراسة اللغة والعقل - (٢٠٠٩). وللاقتراب أكثر من هذا الاختلاف نورد مجموعة من المصطلحات؛ لتبيان مدى الاختلاف بين الترجمتين، وتحقق هذا الانزياح من خلال الجدول التالي:

الصفحة	مصطلح حمزة المزيني	الصفحة	مصطلح عدنان حسن
العنوان	الذهن	العنوان	العقل
١٤٤	عود الضمائر	١٠٢	الأنفورية (العائدية)
١٤٤	معين	١٠٢	محدد
١٤٥	الصواتية	١٠٣	الفونولوجي
١٤٥	المقولات الفارغة	١٠٤	الفئات الخالية
١٤٦	اللايقين	١٠٤	الأحسمية
١٤٩	القضايا الغيبية	١٠٧	القضايا الميتافيزيقية
١٥٠	البحث العلمي الطبيعي	١٠٩	الاستعلام الطبيعي
١٥٠	طريق النطق	١٠٩	اللفظ
١٥٠	الصرف	١٠٩	المورفولوجيا
١٥٠	بنية الجملة	١٠٩	تركيب الجملة

يرى الباحث صابر الحباشة (انطلاقًا من هذا الاختلاف) أن الترجمات

المتعددة للأثر الواحد تدل على وعي بأهمية ذلك الأثر. لكنها تعبر كذلك عن ضعف التنسيق بين المترجمين العرب. ومن ثم الحاجة إلى قائمة عامة بالأعمال المترجمة؛ حتى لا تضيع الجهود سدى. فلو ترجمنا كتابًا آخر لتشومسكي لكان أفضل من إعادة ترجمة كتاب واحد له. خصوصًا أنه يبدو أن صاحب الترجمة اللاحقة لم يطلع -سهوًا أو قصدًا- على الترجمة الأولى[٥]. فيما يرى الدكتور سعيد السريحي أن (ترجمة المصطلح تشكل عبئًا آخر، فنحن حينئذ لا نسمي شيئًا ننتجه، بل نحاول أن نعثر على تسمية لمنتج خارج سياق اللغة التي نتعامل بها. ولذلك فإن ترجمة المصطلح لا تعني تسمية الشيء بقدر ما تعني تسمية تسمية الشيء... ومن هنا فإن الاعتباطية التي تقوم بين الدال والمدلول لا تتحقق تمامًا؛ لأن العلاقة هنا ليست بين دال ومدلول، وإنما بين دال ودال آخر ينتسب كل واحد منهما إلى ثقافة تختلف عن ثقافة الآخر)[٦]. وحتى لا نظل عند حدود إعلان النوايا، نورد نموذجًا بارزًا في إطار هذه الترجمات.

إنه الناقد الفرنسي رولان بارت / R. BARTHES الذي يعد من أبرز النقاد الذين عرفت أغلب أعمالهم ترجمات عربية مختلفة. خاصة أعماله: درجة الصفر في الكتابة، مدخل إلى التحليل البنيوي للسرد، النقد والحقيقة، الأسطورة اليوم... إلخ.

أ- le degré zéro de l'écriture: عرف هذا الكتاب عدة ترجمات عربية مختلفة:

١ - الكتابة في درجة الصفر، لنعيم الحمصي (دمشق١٩٧٠).

٢ - الكتابة في الدرجة الصفر، لمحمد البكري (الدار البيضاء ١٩٧٨).

٣ - درجة الصفر للكتابة، لمحمد برادة (الرباط ١٩٨١).

يرى الناقد سعيد علوش[٧] أن مثل هذه العنونة تحفز الباحث على إجراء مقارنات على مستويات عدة: معجمية، تركيبية، شعرية... إلخ... بين الترجمتين

المغربيتين لفصل:(انتظام الكتابة) من الكتاب السابق عند محمد البكري ومحمد برادة. والترجمتين المغربية والسورية في فصل: (ما هي الكتابة) من نفس الكتاب عند محمد برادة ونعيم الحمصي.

ب- introduction à l'analyse structurale de texte :

عرف كذلك هذا العمل ترجمات عدة؛ فقد تعاقب على ترجمته ستة مترجمين بعناوين مختلفة. بحيث تبرز المفارقة على مستوى العنوان بشكل جلي، ناهيك عن المستويات الأخرى للدراسة. نبين ذلك الاختلاف على مستوى العنوان، وإن اقتربت بعض الترجمات على مستوى المصطلح (الترجمة المغربية وترجمة أنطوان أبو زيد)؛ فقد تباعدت على مستوى الصياغة من خلال الجدول التالي:

تفاصيل المترجم	البلد	سنة الترجمة	عنوان الترجمة	دار النشر
نزار صبري	العراق	١٩٨٦	التحليل البنيوي للقصة القصيرة	بغداد
أنطوان أبو زيد	لبنان	١٩٨٨	مدخل إلى تحليل السرد بنيويًا	زدني علمًا،لبنان
نخلة قديفر	لبنان	١٩٨٩	مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص	بيروت
بشيرقمري، حسن بحراوي، عبد الحميد عقار	المغرب	١٩٨٨	مدخل إلى التحليل البنيوي للسرد	آفاق، الرباط

كما عرفت أعمال رولان بارت الأخرى هذا الاختلاف. نذكر من بينها: لذة النص، النقد والحقيقة، الأسطورة اليوم. هذه الأمثلة وغيرها من أعمال الترجمة، تضعنا أمام إشكالية أخرى يسميها الناقد سعيد علوش بإشكالية

التنوع بين الكلمات والأشياء[8]. إن هذه الانزياحات المصطلحية لا تشكل معضلة على مستوى الحقول المعرفية العربية والممارسات النقدية، بل تتجاوز ذلك لتشكل عوائق أمام التلقي والتداول المعرفي العربي. إذا كانت هذه المعضلة قد ارتبطت أساسًا بالباحثين العرب، فقد ارتبط جانب منها كذلك باللغة المترجم عنها (الأجنبية) التي تعرف بدورها بعض المفارقات على مستوى المصطلح. مما جعلها تزيد من حدة هذه الإشكالية.

إشكالية المصطلح في اللغات الأجنبية:

إن بعض ما ينقل إلى اللغة العربية من مشكلات يرتبط كذلك باللغة أو اللغات المنقول عنها المصطلح. ومن أمثلة ذلك -على سبيل المثال لا الحصر- المصطلحان الإنجليزيان phonology، phonetics؛ فعلى الرغم من كثرة ترددها في اللغة الإنجليزية، فإننا نجد لهما عددًا من التفسيرات التي توقع الباحث والمتلقي معًا في حيرة وارتباك؛ فقد وظف دي سوسير لفظ phonetics للدلالة على ذلك الفرع من العلم التاريخي الذي يعمل على تحليل الأحداث والتغيرات والتطورات، واعتبره من أجل ذلك جزءًا أساسيًّا من الألسنية. في حين حدد مجال الـ phonology في دراسة العملية الميكانيكية للنطق، وعده من أجل ذلك علمًا مساعدًا للألسنية. أما مدرسة براغ اللسانية فتوظف مصطلح phonology في عكس ما وظفه فيه دي سوسير؛ إذ تريد به ذلك الفرع من الألسنية الذي يعالج الظواهر الصوتية من ناحية وظيفتها اللغوية، ولذلك نجدها تعتبر الفونولوجي فرعًا من الألسنية. أما الفوناتكس فقد أخرجه معظم باحثيها من الألسنية، واعتبروه علمًا خالصًا من علوم الطبيعة، يقدم يد المساعدة للألسنية فقط.

أما الألسنية الأمريكية والإنجليزية فقد استعملت مصطلح فونولوجي لعشرات السنين في معنى تاريخ الأصوات، ودراسة التغيرات والتحولات التي تحدث في أصوات اللغة نتيجة تطورها. وهو حينئذ يكون مرادفًا لما يسمى historical

phonetics أو diachronic phonetics. أما مصطلح فونتكس فقد استعمل في معنى العلم الذي يدرس الأصوات الكلامية، ويصنفها ويحللها من غير إشارة إلى تطورها التاريخي. وإنما فقط للإشارة إلى كيفية إنتاجها. وعلى هذا الأساس فالفرعان يرتبطان بصميم الألسنية، وإن دخل الأول تحت فروع الألسنية التاريخية، والثاني تحت فروع الألسنية الوصفية. كما نجد مجموعة أخرى من الباحثين، تعمل على رفض الفصل بين ما يسمى فونولوجي، وما يسمى فونتكس؛ بدعوى أن أبحاث كل منهما تعتمد على الأخرى. وأقروا بوضع الاثنين تحت مصطلح فونتكس، أو تحت مصطلح فونولوجي، ومن أجل تجاوز هذا اللبس في توظيف المصطلحين ظهر المصطلحان الجديدان: phonematics وphonemics باعتبارهما بديلين للمصطلح فونولوجي. وبهذا فقد استقر أغلب الباحثين في المجال اللساني على تخصيص الفونولوجي للدراسة التي تصف وتصنف النظام الصوتي للغة معينة. أما مصطلح فونتكس، فيقصرونه على دراسة أصوات الكلام مستقلة عن تقابلات نماذجها، وعن تجمعاتها في لغة معينة. ودون نظر إلى وظيفتها اللغوية، أو حتى معرفة اللغة التي تنتمي إليها. وهم قليلًا ما يوظفون الآن فونيمكس. كما أنهم نادرًا ما يستعملون مصطلح فونيماتكس.

إن هذا الاختلاف والتعدد المصطلحي الذي عرفته اللغات الأجنبية ألقى بظلاله بشكل كبير على دراسات الباحثين العرب في هذا المجال. وبهذا وظفها كل واحد حسب دراسته ومدرسته اللسانية والمرجعية المعرفية التي اعتمدها، كما امتد هذا الاختلاف ليشمل طريقة التعبير عن مفهوم معين باللغة العربية. فمنهم من أبقى مصطلح "فوناتكس" وعربه إلى فوناتيك. ومنهم من عبر عن هذا المصطلح بـ: "الصوتيات"، أو "علم الأصوات" أو "علم الأصوات اللغوية" أو "علم الأصوات العام". إن الشيء نفسه بالنسبة لمصطلح "فونولوجي". بحيث نجد من وظف المصطلح على حاله وعربه إلى

"فونولوجيا"، ومنهم من استبدله بمصطلح "علم الفونيمات"، أو "علم الأصوات" أو "علم الأصوات التاريخي" أو "علم الأصوات التنظيمي"، أو "علم وظائف الأصوات" أو "علم التشكيل الصوتي"، أو "علم الأصوات التشكيلي" أو "الصوتمية"[٩]. وعلى الرغم من أن الأبحاث والدراسات العربية في المجال اللساني قد عرفت نوعًا من التراكم ساهم بدوره في حدوث تراكمات في المفاهيم والمصطلحات التي تم نقلها إلى اللغة العربية، فإن هذا التراكم أدى بدوره إلى اضطراب على مستوى المصطلح. مما جعل المصطلح الألسني العربي يظهر بمظهر العاجز عن مواكبة النشاط اللساني العالمي. ولعل هذا ما سبب الكثير من الارتباك، وأدى إلى عدد غير قليل من السلبيات، نذكر من بينها:

أ- كون الكثير من المصطلحات الألسنية العربية الحديثة أقرب إلى التعريب أو الترجمة الحرفية. مما أدى إلى انتقال مشكلات التعريب والترجمة إلى دائرة المصطلح الألسني؛ لكون تصنيف المفاهيم يختلف من لغة إلى أخرى، ومن ثقافة إلى أخرى، وبهذا فمن الصعب الحصول على لفظ مطابق في لغة ما للفظ آخر؛ مما يضع مجموعة من العراقيل أمام الترجمة الدقيقة؛ لكون هذه الأخيرة تقتضي تطويع اللغة مبنى ومعنى لاحتضان مقابلات الصيغ والمفاهيم. وهو ما لا يتوفر بسهولة في لغتنا. وترجمة المصطلح إلى اللغة العربية تقتضي وضع مقابل عربي للمصطلح الأجنبي. وهو ما قد يتعذر الحصول عليه في شكل كلمة واحدة؛ لكون المصطلح الأجنبي يكتسب جزءًا من معناه عن طريق ما التصق به من سوابق أو لواحق. وقد يضطر المترجم (في هذه الحالة) إلى استخدام لفظين. مما يجعل المصطلح صعب التصريف، وثقيلًا في الاستعمال (التداول).

ب - تعدد المصطلح وضبابيته. ويرتبط ذلك بعدة أسباب (حسب مجموعة من الباحثين) نذكر من بينها:

١ - الترجمة الحرفية وإهمال بيئة المصطلح، تقف وراء اضطراب المصطلح وغموضه.

٢- اختلاف المدارس، وتباين النظريات التي يتكئ عليها الدارس العربي من أساب تأزم المصطلح.

٣- عدم معرفة الباحث (المترجم) الأسس المعرفية واللغوية للمصطلح النقدي في اللغة الأصل.

انزياحات المصطلح والمتلقي العربي:

غالبًا تخلق الترجمة نوعًا من الانزياح على جميع مستويات للمصطلحات الأكثر تداولًا. فعندما نقف (مثلًا) على انزياح آخر من نفس الاختلاف بين المغرب في مصطلح «أفق الانتظار» والمشرق في مصطلح «أفق التوقعات» مقابل المصطلح الأصل « horizon d'attente "؛ فإن المتلقي العربي لا يكلف نفسه عناء التساؤل عن الخلفيات الفكرية في تاريخ أفكار هذه المصطلحات، واستعمالاتها عند الأب الروحي الذي صنعها. إن ياوس لا يستعمل "أفق الانتظار" فقط، بل يتوالد هذا الأفق لكي يعطي: (أفق التجربة/ أفق تجربة الحياة/ بنية الأفق/ التغيير في الأفق/ أفق الفهم المادي/ أفق المعنى/ أفق الوصف/ أفق الموقف) إلخ... فهل على المتلقي العربي الاكتفاء بالبعد المعرفي الأول لانزياح المصطلح النقدي بين مترجمين مختلفين؟ أم أن عليه استقراء السياق المحيط وتجاوز التسميات إلى مسمياتها، أي تجاوز الكلمة إلى الشيء؟ انطلاقًا من هذا السؤال المحوري يشير الباحث منير أحمد التريكي في نفس السياق (أذكر أن كلمة modality التي إذا ما فتحنا قاموس اللسانيات وجدناها تترجم باللامشروطية، وهذه ترجمة لا تعني للقارئ العربي شيئًا... غير أننا إذا حاولنا أن نعرف معنى كلمة (modality) من خلال رجوعنا إلى تعريفها وضوابطها -وما قاله عنها العلماء في اللغة الإنجليزية- رأينا أن بإمكاننا أن نترجمها بصيغة القول. وهو تعبير يشتمل

على المحتوى، وعلى وجهة نظر المتكلم فيما يقول، وصبغة القول بذلك تعبر عن فهم للكلمة الأجنبية، وتعني شيئًا كذلك في الثقافة العربية)[١٠]. كما يندرج هذا الانزياح ضمن استبدالية للتعريف الخاضع لآليات النقل بتعريف يقتضي تجاوز الأول بدعوى فراغه من الدلالة العربية المألوفة من جهة، واستبدال هذا الأول بتعريف يفترض فيه وجود الشحنة الدلالية العربية. أما كيف ولماذا يتم هذا الاستبدال؟ فهو أمر يمكن أن يتم فيه التنازع بين انزياح التعريفين؛ لأن المصطلحين معًا لم يخضعا للاختبارية، كما أننا لا ندري شيئًا عن صدى تلقيها وتداولها. ولا يكفي الاجتهاد هنا في حالات الاستبدال والتصحيح التي قد يكون بإمكان المرسل أو المتلقي أن يجريهما على أي اصطلاح كيفما كان نوعه؛ لأنه قابل باستمرار للخضوع لهذا النوع من الجراحات التجميلية والباطنية. إن أي عملية من هذا النوع لابد لها من تأويل مقبول في النظرية النقدية، وفي تاريخ الأفكار. يشير الباحث حمزة قبلان المزيني إلى أن (المصطلح في لغته والمصطلح المترجم كلاهما متوازيان في علاقتهما بالمسمى. ولذلك أقول: إن المصطلح المولد في لغته ليس أقرب في التسمية من المصطلح المترجم إلى الشيء المسمى؛ فكلاهما في الواقع يمكن النظر إليه على أنه إبداع للتسمية)[١١]. وبهذا فلا تكمن القضية في إبداع شيء معين، بل في إبداعه ضمن منطق يمتلك كفايته النقدية. بل يمكن الذهاب إلى أبعد من ذلك باعتماد نقد مزدوج للأصل والفرع على السواء؛ لأن الإشكالية ليست (أحيانًا) في الترجمة أو التكييف، بل في النوعية والتداول. وفي هذا الإطار يشير حسن عطية طمان إلى أن (إدخال المصطلح عن طريق جماعة اللغة أنفسهم أمر سهل، ولكن الإحلال -وهو أن نجد كلمة تحل محل كلمة، وتقوم بطردها- هو أمر صعب. فإذا استقر اللفظ الأجنبي كان على المصطلح العربي أن يقوم بمهمتين: الأولى أن يجد لنفسه قبولًا في الجماعة اللغوية، والثانية أن يطرد اللفظ الأجنبي... وهذا يعني أن هناك ضوابط عقلية)[١٢]. لكن على الرغم من كون الأسئلة تحيط بنا من كل جهة فإن الأمر يستوجب

إضاءتها ولو نسبيًّا. وذلك من خلال ما يقترحه بعض الباحثين العرب.

لكن إلى أين المفر؟

أمام هذه الإشكالات والمعضلات المرتبطة بالمصطلح وعلاقاته بمختلف العلوم ارتفعت أصوات مجموعة من الباحثين. تقترح بعض الحلول والبدائل الممكنة. يقترح الباحث المغربي عبد القادر الفاسي الفهري لاقتحام مشكلة ترجمة المصطلح البدء بمعاينة الحقول الدلالية في كل من اللغتين[١٣]، ثم إقامة ما يمكن إقامته من مناسبات. وفرز ما ليس له مقابل في اللغة الهدف، ويحتاج إلى الوضع والتوليد. كما يرى أن تتبع الحقول الدلالية في اللغتين قد يساعد على تلافي اضطراب الترجمة، ويضرب الفهري لذلك مثلًا بالمصطلح sign الذي يترجم إلى رمز، علامة، إشارة، دليل؛ فلو نظرنا إلى أسرة sign لوجدناsymbol من جهة، وsignifier و signified من جهة أخرى. وحين تحدث دي سوسير عن الـsign بين أنه اعتباطي. في حين أن الـsymbol توجد فيه العلاقة بين الدال والمدلول؛ فالأقرب أن يترجم symbol إلى "رمز" وأن يترجمsign إلى دليل "دليل"، باستعمال نفس المادة المعجمية التي اشتق منها الدال signifier والمدلول signified والدلالة signification. أما "علامة" فالأقرب أن تكون ترجمة لكلمة mark. وأما إشارة فتقابل demonstrative. كما نجد من يعتبر التعريب وسيلة مرحلية ينبغي أن تعقبها وسيلة أخرى، كالترجمة أو التعريب الجزئي. كما حدث بالنسبة لمصطلح فونيم الذي فضل بعضهم عليه فيما بعد "الصوتيم"، وفضل بعضهم "الصوت المجرد" أو "الوحدة الصوتية" أو "المستوصت".

الاستنتاجات:

يجمع أغلب الباحثين على أن إشكالية انزياحات المصطلح الناتج عن هذه الترجمة، لا تكمن في الإشكالية في حد ذاتها. بل في «مشروعية» أو «لا مشروعية» هذه الانزياحات؛ مما يقتضي إبداع المصطلح، أو صناعته صناعة هرمنوتيكية تقبل

الصمود أمام الاختيارية المنطقية في نظرية المعرفة. كما يسترعي الانتباه في هذه الانزياحات اندراجها في حقول معرفية غير مبررة؛ غالبًا ما يرجع لطابع اللامبالاة بأعمال الآخرين، أو التجاهل العارف بها؛ إذ يشتغل الباحث العربي داخل جزر -تكاد تكون مستقلة بذاتها- لا يعترف فيها اللساني بالأديب، ولا المترجم بالناقد، كما لا يستأنس فيه الناقد بمؤرخ الأفكار الأدبية، ناهيك عن دور الجامعات في هذه القطيعة، وهي التي يفترض فيها أن تكون مراكز تواصل وسلطة معرفية.

وبهذا فلا أحد يجادل في كون الترجمة في العالم العربي تعيش واقعًا مرتبكًا؛ بفعل كثير من العوامل الثقافية والسياسية والأيديولوجية. وهو ما يقتضي حلولًا علمية جادة تنطلق من جعل اللغة العربية قاعدة لبناء ثقافة قومية شمولية، وإعطاء الترجمة بعدها القومي، وما يرتبط بها من محاور داعمة لتأصيل مفهوم الهوية العربية.

الحواشي:

(١) طه عبد الرحمن: فقه الفلسفة - الفلسفة والترجمة، ط ٢ (الدار البيضاء، بيروت: المركز الثقافي العربي،٢٠٠٠م)، ص١٢٣.

(٢) محمد رشاد الحمزاوي: مشاكل وضع المصطلحات اللغوية (تونس: ندوة اللسانيات واللغة العربية،١٩٨١م)، ص٢٦٤، ٢٦٥.

(٣) السابق، ص٢٦٧.

(٤) عبدالسلام المسدي: قاموس اللسانيات (تونس: الدار العربية للكتاب، ١٩٨٤م)، ص٧٢.

(٥) صابر الحباشة: مقاربة بين ترجمتين عربيتين، مجلة العربية والترجمة، ع١٠، صيف ٢٠١٢م، ص٩١.

(٦) سعيد السريحي: حوار حول قضية المصطلح، مجلة علامات، يونيو ١٩٩٣م، ص٤٥.

(٧) سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة (بيروت: دار الكتاب اللبناني، ١٩٨٥م)، ص١٦٢.

(٨) سعيد علوش: انزياحات المصطلح النقدي في الخطاب الأدبي العربي المعاصر، مجلة العلوم الإنسانية (جامعة البحرين)، ع٢، صيف ١٩٩٩م، ص١٨٤.

(٩) أحمد مختار عمر: دراسة الصوت اللغوي، ط٣ (بيروت: عالم الكتب، ١٩٨٥م)، ص٤٦،٤٥.

(١٠) منير أحمد التريكي: حوار حول قضية المصطلح، مجلة علامات، يونيو ١٩٩٣م، ص٢٧.

(١١) حمزة قبلان المزيني: المشكل غير المشكل. قضية المصطلح العلمي، مجلة علامات، يونيو ١٩٩٣م، ص١٣.

(١٢) حسن عطية طمان: حوار حول قضية المصطلح، مجلة علامات، يونيو ١٩٩٣م، ص٣٧.

(١٣) عبد القادر الفاسي الفهري: المصطلح اللساني، الملتقى الدولي الثالث في اللسانيات، سلسلة اللسانيات، ع٦، المغرب، ١٩٨٦م، ص١٤٣.

المصطلحات الأدبية الإلكترونية ومعضلة ترجمتها

أ.د. عمر زرفاوي ـ الجزائر

تُجلِي هذه الورقة البحثية الأنساق المعرفية الثاوية خلف محاولات لفيف من الباحثين العرب ترجمة عدد من المصطلحات الإلكترونية الوافدة إلى الفضاء الثقافي العربي المعاصر، فمن خلال متابعة جملة من الكتب والمقالات التي قدَّمت للقارئ العربي أحدث نُظُم الثقافة الإلكترونيَّة، وعرَّفته بإمكانات التعالق المعرفي معها، استوقفتنا ظاهرة تعدُّد المقابلات/الترجمات العربيَّة للمصطلح في ثقافته الأمِّ، وهي ظاهرة حاولنا حصر تعدُّدها، والبحث عن مسبَّباتها، وتقصِّي نتائجها على المشهد الثقافي العربي المعاصر.

فمن تلك المصطلحات، (Cybernétique) و(Hyper réal) و(Hypertexte)، فقد ترجمت المصطلحات الثلاثة إلى أكثر من مقابل، وعرِّبت إلى أكثر من رسم، فاعتمد المترجم (عبد الهادي عبد الرحمن) لكتاب (ليونارد راستريغين) (مملكة الفوضى، محاولة في فهم آليات عمل المصادفة والسبرنيتيَّة) تعريب مصطلح (Cybernétique) بـ(السبرنيتيَّة)[1]، واختار الأخوان:(مظفّر شعبان)و(سمير شعبان)تعريب المصطلح بـ (السيبرنتيك)[2]، ويفضِّل المفكّر اللبناني (علي حرب) ترجمة المصطلح بـ(السِّبراني) أو (السِّبرانية)[3] في وصف الفضاء المتولِّد عن الثورة المعلوماتيَّة أو المجتمعات التي تتواصل من خلاله. ونسبة إلى دلالة الأصل الاشتقاقي للمصطلح في التربة اليونانيَّة (Kubernetes) الذي يعني «موجِّه أو مدير الدَّفة أي

الرُّبان»[٤] ترجم (منير الحجوجي، وعادل القصوار) المصطلح بـ(الرَّبانيَّة)[٥] خلال ترجمتهما لكتاب (إدغار موران) (المنهج).

وقد عرَّب (محمد شوقي الزّين) مصطلح (Hyper réal) بـ(الهبريالي)، وترجمه بعد ذلك بـ(الواقع الفوقي) و(الأثيري) و(الاعتباري)[٦]، وفضَّل عدد من الباحثين في الشأن الثقافي ترجمته، فاختار (علي حرب) مقابلين هما: (الواقع الافتراضي)[٧]، و(الواقع الأثيري)[٨]، وذهب (نبيل علي) إلى تحرِّي الدِّقة في ترجمة المصطلح، فاشتق المقابل العربي من اسم الفاعل (خائل) فقال: «تعدَّدت المصطلحات العربية المقابلة للمصطلح الإنجليزي Virtual Reality ، من الواقع الافتراضي إلى العالم الوهمي والواقع الخيالي، وكلُّها (في رأيي) لا تعبِّر عن المفهوم المحوري، علاوة على كونها جميعًا مصطلحات مركبة، يصعب الاشتقاق منها. ونظرًا إلى المفهوم الذي يعد من المفاهيم الأساسيَّة في تكنولوجيا المعلومات حاليًّا، ومن المتوقع انتشار استخدامه بسرعة؛ فقد (رأيت أن أختار) اسم الفاعل «خائل» كمقابل «Virtual» ممَّا يسمح باشتقاق: خائلية، خائلي، مخيئل، خئيلة وخائليات»[٩].

وقد برَّر الباحث ترجمته تلك بقابليَّة مقابله العربي الذي اختاره للاشتقاق – كما ورد في قوله- ناهيك عن قوله بعد ذلك: «وقد (مارست) حقِّي في توسيع فعل «خال» المتعدِّي (في مثل: خال السَّراب ماءً) إلى معنى التعدُّدية بأداة (خال له الأمر كائنًا) وهو المعنى الدَّقيق الذي يعبِّر عنه المصطلح الإنجليزي»[١٠].

ويبدو أن الترجمة التي شاعت للمصطلح في أصل وضعه؛ (Hyper réal) أو(Virtual Reality) هي (الواقع الافتراضي)، فتداوله الباحثون العرب مشرقًا ومغربًا، ففضَّله (شوقي جلال)[١١] و(مازن عرفة)[١٢] على غيره من المقابلات العربية الأخرى، (الواقع الفائق)، و(الواقع الخائلي)، و(الواقع الأثيري)، و(الواقع الاحتمالي)، و(الواقع الاصطناعي)، و(الواقع الشبحي)،

و(الواقع الاعتباري)، و(الواقع الاعتباري)، و(الواقع المخلّق)، و(الواقع الأعلى)، و(الواقع الوهمي)، فقد يتداول «مصطلح ما، ويذاع ويشاع (على علاّته وأخطائه)، فيُفضَّل على مرادف له لا علَّة فيه سوى أنّه أندر استعمالاً، وذلك اعتبارًا بالقاعدة الاصطلاحيَّة الشهيرة:(رُبَّ خطأٍ مشهور خير من صحيح مهجور)، ولا داعي كذلك -في شريعة أهل الاصطلاح- للسَّهر والاختصام في ما قد تمَّ تعارف الناس عليه من مصطلحات، وناموا -ملء الجفون- عن شواردها؛ اعتبارًا بالقاعدة الأخرى:(لا مشاحَّة أو لا تشاحَّ في الاصطلاح)»[١٣].

وفيما يتعلّق بمصطلح (Cybernétique) فإنَّ مسألة التعريب هي التي تحكّمت في قضية الذيوع والانتشار، فقد شاع المقابل المعرَّب إمَّا (السيبرنتيك) أو (السيبرنطيقا) أو (السبراني) -وإن اختلف الحرف بين التاء والطاء، أو حذف عند الإضافة -ويبدو أنَّ للشيوع المعتمد على التعريب ما يبرِّره فإن كان «الاشتقاق والمجاز يمثلان مكافئًا لمرحلة التجريد والاستقرار (فإنَّ التعريب يمثِّل) مرحلة التقبُّل والتجريب»[١٤]، ولذلك نجد أن المصطلح برسم (السيبرنطيقا) قد تداوله عدد من الباحثين في تكنولوجيا المعلومات، أو في مجال الأدب التفاعلي عند (صلاح الدّين طلبة)[١٥]، و(سعيد يقطين)[١٦]، وغيرهما.

ويبدي الباحث (جوزيف طانيوس لبّس) وعيًا معرفيًّا بالفرق الجوهري بين النص الرقمي، أو ما يصطلح عليه بالنص الإلكتروني المرقم، والنص المترابط، أو ما يصطلح عليه بالنص المترابط (الرقمي) فيقول: «كل نص مترابط نص إلكتروني؛ ولكن ليس كل نص إلكتروني نص مترابط، ويمكن أن يكون النص إلكترونيًّا (مرقمًا)، من غير أن يكون نصًّا (رقميًّا)، فالرواية الورقية مثلًا يمكن أن نقرأها من خلال الحاسوب بواسطة أحد برامج القراءة (pdf) و(word) من غير أن تكون قائمة على الترابط»[١٧].

ولكن إضافة الرقمي للنص المترابط يثير مشكلة مفهوميَّة؛ إذ إنَّنا نجمع بين النسق الإيجابي وبين النسق السلبي، فمن خلال نظام النص المترابط يمكن للقارئ أن يقوم بعمليات التعديل والحذف والإضافة، بينما لا يملك القارئ السلبي إمكانية الدخول إلى النص والتفاعل معه من خلال تلك العمليات، ولتلك الإضافة (إضافة مصطلح «المترابط» إلى «المرقم») نقل المصطلح من الاستقرار إلى فوضى جديدة، وقد سبق للباحث التسليم قبل ذلك بنجاح سعيد يقطين «في بناء نظرية للنَّص المترابط اصطلاحات وشروطًا وصيرورة وتفاعلًا. وعليه فإنّا نؤثر هذه التسمية «النص المترابط» على ما عداها»[١٨].

ويترجم الباحث (نجيب غزاوي) مصطلح (Hypertexte) بـ(النص الناظم)، فتحت عنوان فرعي من المقال الذي ترجمه لبول دولاني موسوم بـ(الحاسوب والنقد الأدبي) يقول: «ومع ذلك فإنَّ التماثل بين المجالين -النص الناظم والنقد- هو نتيجة تطوُّرات مختلفة. إنَّ تناثر النص وانزياحه الذي قال به البنيويون يعود إلى الستينات والسبعينات، كما أنَّ استخدام مفاهيم النص الناظم على الحاسوب قد بدأ في أوائل الستينات»[١٩]. ومن تلك الترجمات التي قدَّمت لمصطلح (Hypertexte) ما قدَّمه الباحث (عبد الله السَّمطي)، إذ تبنى ترجمة المفكّر اللبناني (علي حرب): (النص الفائق)[٢٠]، التي سبق وأن أبدى منها (حسام الخطيب) موقف الرافض؛ لأنَّها «تدلُّ على حكم تقييمي لا يعبِّر عن المضمون الحقيقي للمصطلح، ولا تحمل أية إشارة إلى طبيعته»[٢١].

والناظر في ترجمة هذه المصطلحات يجد أنَّ هناك محاولات من بعض المترجمين تؤصِّل للمصطلح في التراث الثقافي العربي، فحسام الخطيب يختار ترجمة (النص المفرَّع) كمقابل لمصطلح (Hypertexte)، وبالتالي البحث عن جذور لذلك المصطلح في فكرة الحواشي والشروح التي عرفناها مع (السَّكاكي) وكتابه (مفتاح العلوم)، وفي العودة إلى تأصيل المصطلح بفكرة تفرُّع الحواشي

والشروح؛ تكمن المفارقة، فمن ناحية تمثل رؤى (السكاكي) عقبة أمام تأسيس النظرية النقدية العربية المأمولة بانغلاق الدرس البلاغي على نفسه، وقطيعته مع النصوص الجمالية، وإغراقه في التنظير الصِّرف، ومن ناحية أخرى يصرُّ الناقد السوري (حسام الخطيب) ومن حذا حذوه ومال إلى ترجمته على جعل تفرُّع الشروح والحواشي مهادًا تنظيريًّا للنص المترابط (Hypertexte).

فكيف يا ترى يتحول (السكاكي) إلى ما بعد حداثي، وواحد من المنظرين للحداثة الناعمة؟ وكيف نستسيغ من قول: إنَّ ظاهرة التفريع في الشروح والحواشي التي مثلت الجانب الجدب في تاريخ البلاغة العربية التي خلَّفت عقم الدرس البلاغي، وتسبَّبت في تأزُّمه تمثِّل مفهومًا مبكِّرًا للنص المترابط (Hypertexte).

إنَّ هذه المفارقة في الموقف من (السَّكاكي)، ومحاولة تأصيل مصطلح (النص المترابط Hypertexte) بتفريعات الشروح والحواشي تجسِّد بجلاء حالتي النمطية والتمزُّق التي يعيشها الفكر العربي، والتي تجعله عاجزًا عن نقد ومساءلة القضايا المعرفية بموضوعية تسائل فكرة التأصيل ذاتها التي تحوَّلت في أحايين كثيرة إلى مغالطات معرفيَّة. ولذلك نتساءل عن جدوى التحولات التي شهدها الغرب في النصف الثاني من القرن العشرين أين أسَّس لطريقة جديدة عرفت بالسيبرنطيقا تجاوز من خلالها السببية الخطيَّة؟

كما يظهر في دراسات عدَّة في الخطاب النقدي العربي المعاصر المشتغل على الأدبيات الإلكترونية المعاصرة الاستعمال التبادلي والرحابة المفهومية في الجمع بين مصطلح (التفاعلي Interactive)) ومصطلح (Numérique) نعتين لمصطلح (الأدب)، وكأنَّ الحدود بينهما لا تكاد تذكر إلَّا الحقيقة، غير ذلك فالتفاعلي يفترض تفاعلًا بين القارئ والنص المترابط، من خلال إمكانية الدخول إلى النص المترابط، وإعادة كتابته بواسطة الإضافة والتعديل والحذف

والتقديم والتأخير. بينما لا يمكن تحقُّق ذلك في النص الرقمي بوصفه نسقًا سلبيًّا حُوِّل من صيغته الورقية إلى صيغة رقمية، وفق النظام الثنائي الرقمي؛ (٠،١). وتسهيلًا على القارئ نجمل في خاتمة هذه الورقة المقابلات العربية التي تعدَّدت لمصطلحات إلكترونية غربية في ثقافتنا العربية المعاصرة:

المصطلح الأجنبي	مقابله العربي	تعريبه	صاحب الترجمة	صاحب التعريب
Cybernétique	السّبرانية	السيبرنطيقا	علي حرب	صلاح الدين طلبة
	السّبرنتية	السيبرنتيك	عبد الهادي عبد الرحمن	(مظفّرشعبان) و(سميرشعبان)
	الرُّبانيّة			
Hyper réal	الواقع الافتراضي	الهبريالي	علي حرب	شوقي الزين
	الواقع الخائلي		نبيل علي	
	الواقع الأثيري		علي حرب	
			شوقي الزين	
Hypertexte	النص المترابط	الهايبرتكس	سعيد يقطين	ماري أوديت بدران وليلى فرحان
	النص المفرّع	الهيبرتكست	حسام الخطيب	حنّا جريس
	النص الأعظم		عبد السلام ابن عبد العالي	
	النص الفائق	عبد الله السمطي		

خاتمة:

ويفضي التوقُّف مليًّا عند هذا الجدول إلى حقيقة غياب المؤسسة الاصطلاحية الواضعة للمصطلحات عند استقبال هذه المصطلحات، فالاصطلاح كما هو شائع في المعاجم اللغوية، وفي أدبيات النقد المصطلحي يعقب الاختلاف، فالمصطلح «يقابل معنى الاتّفاق؛ أي إنَّ الكلمة متواضع عليها، أو مصطلح عليها، فباب الاختلاف قد صُدَّ، في الوقت الذي ضبطت فيه من قبل المؤسَّسة الواضعة للمصطلحات. كما أن الملفت هو أنَّ هذا الاتِّفاق سبقه اختلاف حول دلالة الكلمة، ولما وقع الاصطلاح زال هذا الاختلاف واستوى المصطلح كلمة متفق عليها»[٢٢].

ومع غياب الاصطلاح والاتِّفاق؛ تتعدَّد المقابلات، ويكثر التَّعريب؛ ممَّا يوحي ابتداءً بأنَّ الثقافة العربية مقبلة على دخول أزمة جديدة للمصطلح، فما أشبه اليوم بالبارحة، فكما تعدَّدت مقابلات ثقافة الطِّباعة والورق، تتعدَّد اليوم مقابلات ثقافة الحاسوب. ويبدو أنَّ بؤرة اهتمام المشتغلين في الحقل الثقافي منصبة حول مواكبة الجديد، وغير معنية في كلِّ مرَّة تنفتح فيها الثقافة العربية على الثقافة الغربيَّة، فما يعني أولئك المشتغلين حقًّا هو الحفاظ على وضعهم الفكراني/ الأيديولوجي، وتأمينه في مواجهة التيارات الثقافيَّة الأخرى المناوئة لتوجُّههم، والتدليل على صمود رؤاهم وخياراتهم في نقل كلِّ مبتكرات الفكر الغربي المعاصر، بوصفها طوق النجاة من براثن التخلُّف.

الحواشي:

(١) ليورنارد راستريغين: مملكة الفوضى، محاولة في فهم آليات عمل المصادفة والسبرنيتيّة، ترجمة عبد الهادي عبد الرحمن، ط١ (بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر، مايو ١٩٩٥م).

(٢) مظفر شعبان وسمير شعبان: السيبرنتيك، فكر مُبدع يجسّد وحدة الطّبيعة، ط١ (سوريا: منشورات وزارة الثقافة، ١٩٩١م).

(٣) علي حرب: حديث النهايات، فتوحات العولمة ومأزق الهوية، والعالم ومآزقه.

(٤) كاريل تشابيك: الإنسان الآلي، ترجمة وتقديم طه محمود طه، مسرحيات عالمية، ع٢٤ (القاهرة: الدار القومية للطباعة والنشر، مايو ١٩٦٦م)، ص٢٦.

(٥) إدغار موران: المنهج، ترجمة منير الحجوجي وعادل القصوار.

(٦) محمد شوقي الزّين: إزاحات فكرية، قراءات في الحداثة والمثقف، ط١ (الجزائر: منشورات الاختلاف، ٢٠٠٥م)، ص٥٧،٤٨.

(٧) علي حرب: حديث النهايات، فتوحات العولمة ومأزق الهوية، والعالم ومآزقه.

(٨) السابق، الصفحة نفسها.

(٩) السابق، الصفحة نفسها.

(١٠) نبيل علي: الثقافة العربية وعصر المعلومات، رؤية لمستقبل الخطاب الثقافي العربي، عالم المعرفة، ع٢٦٥ (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، يناير ٢٠٠١م)، ص١٠٣.

(١١) شوقي جلال: الواقع الافتراضي، مجلة الثقافية العالمية، ع١١٢ (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، أبريل-مايو ٢٠٠٧م)،ص٧٢.

(١٢) مازن عرفة: سحر الكتاب وفتنة الصورة، من الثقافة النصية إلى سلطة المرئي، ط١ (دمشق: التكوين للتأليف والترجمة والنشر، ٢٠٠٧م)، ص٤٠٠.

(١٣) يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ط١ (الجزائر: منشورات الاختلاف، ٢٠٠٨م)، ص٧٩.

(١٤) السابق، ص٩٠.

(١٥) صلاح الدين طلبة: السيبرنطيقا، أحد علوم القرن العشرين، مجلة عالم الفكر، م٢، ع٤ (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ١٩٨٢م)، ص٠٩.

(١٦) سعيد يقطين: من النص إلى النص المترابط، مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي، ط١ (الدار البيضاء، بيروت: المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٥م).

(١٧) جوزيف طانيوس لبس: المعلوماتية واللغة والأدب والحضارة (الرقم والحرف)، ط١ (بيروت: المؤسسة الحديثة للكتاب، ٢٠١٢م)، ص١٠٢.

(١٨) السابق، ص ١٠٠.

(١٩) بول بولاني: الحاسوب والنقد الأدبي، مجلة ثقافات، ع١٨٨ (البحرين: صيف ٢٠٠٢م)، ص١٩١.

(٢٠) عبد الله السّمطي: النشر الإلكتروني وسطوة النص الفائق، مجلة العربي، ع٥١٦ (الكويت: وزارة الإعلام، نوفمبر ٢٠٠١م).

(٢١) فاطمة البريكي: مدخل إلى الأدب التفاعلي، ط١ (الدار البيضاء، بيروت: المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٦م)، ص٢١.

(٢٢) عبد الغني بارة: أزمة المصطلح في الخطاب النقدي العربي المعاصر، مخطوط رسالة ماجستير في الأدب العربي (الجزائر: جامعة العقيد الحاج لخضر، ٢٠٠٠-٢٠٠١م)، ص٢٣٥.

قول في ترجمة الشعر العربيّ الحداثيّ

أ.د.وليد إبراهيم قصّاب - سوريا

لا ريب في أهمية الترجمة بين اللّغات؛ فالترجمة هي التواصل مع الآخر، هي النافذة التي نطلّ من خلالها على معارف الأمم وثقافاتها وخبراتها، هي الكشف عمّا عند الآخرين من علوم وفنون وآداب، ومدّ الجسور معهم. ولولاها لعاشت الثقافات في عزلة، ولما اغتنى بعضها ببعض، ولا ثَري بعضها من بعض، ولما كانت هنالك خبرات متبادلة، ولا معارف متلاقحة متثاقفة.

الترجمة فنّ زرع النصّ في بيئة أخرى، من خلال اللّغة التي ينتقل إليها. ومن أجل ذلك – وفي القديم والحديث- يُطرح السّؤال عن مدى التشابه بين صورة النصّ في بيئته الأولى التي نشأ فيها و صورته الجديدة التي آل إليها في هذه التربة الأخرى التي انتقل إليها.

وإذا كانت نظريات البلاغة وعلم الأسلوب تعلّمنا أنّ أيّ تغيير في صياغة العبارة في لغتها الأصلية يغيّر معناها، ولا يؤدي مؤدّاها الأوّل؛ فما بالك عندما تُصاغ العبارات بلغة أخرى، لها سماتها المميّزة في التعبير والدّلالة والصوّت والصيغة وغير ذلك؟.

وقد يكون مثل هذا الخطب في ترجمة لغة العلوم الطبّية والفيزيائية والهندسية وغيرها أيسر وأهون من الخطب في ترجمة لغة الخطاب الأدبيّ؛ لما تتميّز به لغة الخطاب الأدبيّ في الأصل من انزياح وخروج عن اللّغة العلمية وعن اللّغة العادية

المألوفة الميسورة، ثمّ يبرز الخطب والمغامرة في أجلى صورهما في ترجمة لغة الشّعر خاصّة؛ لما تتمتع به هذه اللّغة من قدرة هائلة على الهروب والمراوغة.

ومنذ القديم اتهمت الترجمة بأنها تخون النصّ، وأنها لا تستطيع – مهما مهَر المترجم وأجاد- أن يوفي النّصّ المترجَم حقّه، أو أن يؤديه كما هو في لغته، أو كما أراده مبدعه.

إن الترجمة عملية صعبة، معقّدة، وإنّ المترجِم - مهما كان نوع النصّ الذي يترجمه- محتاجٌ إلى إتقان اللغتين معًا، وإلى الإحسان فيهما إحسانًا متساويًا؛ يجعله قادرًا على فهم أسرار كل منهما فهمًا عميقًا.

إنه محتاج إلى إدراك الخصوصية الأسلوبية لكلتا اللغتين: التي ينقل منها والتي ينقل إليها، وإلى اختلاف اللّغات في مدلول أدوات الربط وطريقة استعمالها، وإلى ما يختفي داخل كلّ لغة من مضمرات في المعاني والتصوّرات، تحمل أساليب الإيجاز والتكثيف، وإلى كثير غير ذلك. ولذلك فإن أسوأ أنواع الترجمات تلك التي تسمّى (الترجمة الحرفية) أو (الترجمة اللفظية)، وهي تلك التي يلجأ إليها المبتدئون أو من تنقصهم ملكة إدراك أسرار كلّ لغة وجمالياتها.

والمترجم محتاج كذلك إلى فهم العلم الذي ينقله، وإدراك مصطلحاته وأسراره، ولغته الخاصة به؛ إذ إن لكل علم ألفاظًا وتعبيرات ومصطلحات خاصة به، وهي مصطلحات أبعدُ في معناها مماً تدل عليه ظواهرُ ألفاظها.

ثم إن لكل نص عالمه الخاص، وإن الدخول إليه هو دخول في عالم منشئه، بكل ما فيه من خفايا وأسرار، وما ينطوي عليه من خلفياتٍ فكرية، أو نفسية، أو ما شاكلَ ذلك.

ترجمة الشّعر :

وتزداد الصعوبات، وتأخذ أبعادًا أعمق إذا كانت الترجمة لنص أدبي، بل لنص شعري على وجه الخصوص -كما ذكرنا- إذ إن لغة الشعر هي لغة عصيَّة على الانقياد، غامضة، مبهمة، عميقة الدلالة، غنية بالمعاني، ثرَّة الدلالات، إنها ليست لغة اتصالية مباشرة، بل هي لغة تكثيف وغموض وعدول، إنها لغة مجازية

تخييلية، لا نؤدى فيها المعاني تأدية قريبة واضحة، حتى إن بعض النقاد يجعل من مزايا لغة الشعر هذا الغموضَ، الذي هو عنده ضرب من العمق، والإبحار خلف الظاهر.

إن الشعر- بطبيعته - غامض، حتى في لغته الأصلية التي كُتب بها، وهو لايعطيك كل شيء، إنه يوحي ولا يصرِّح، يومئ ولا يبوح، فكيف إذًا يمكن نقله إلى لغة أخرى؟!

ماذا يفعل الناقل أو المترجم بنظمه الخاص، وبما فيه من إيجاز وتكثيف، وحذف وذِكر، وتقديم وتأخير؟ وكيف نتعامل مع لغة المجاز، التي هي علامة فارقة فيه، حتى كاد الشعر ألا يسمى شعرًا إلا بها؟

يقول ابن سينا في تعريف الشّعر: «الشّعر كلام مخيِّل، مؤلف من أقوال موزونة متساوية، وعند العرب مقفّاة»[1].

ويقول ابن رشد في تعريفه: «والأقاويل الشعرية فإنها إنما صارت لذيذة؛ لما فيها من التخييل والوزن..»[2].

ماذا يفعل الناقل أو المترجم بما ينطوي عليه النصُّ الشعري من دلالاتٍ غير ظاهرة، ومعانٍ خفية، وبأسرار كثيرة، مسكوتٍ عنها، لا تبوح بها السطور؛ بل يبوح باليسير منها ما خلف السطور؟

هل في اللغة الأخرى المنقول إليها النصُّ الشعري ما يقابل هذه الصورَ والألفاظ والعبارات والأسرار، التي تنطوي عليها لغة النص المنقول عنه؟

ثم بعدُ أين الوزن بصوره وأشكاله المختلفة، وما ينطوي عليه هو في حدِّ ذاته من دلالات وأحوال ومعانٍ؟ وأين موقع القافية - التي مهما تعددتْ صورها في الشعر- ذات حضور، وذات دلالة عميقة؟

إن الترجمة ليست أمرًا سهلاً على الإطلاق، وهي - في ترجمة الشعر بصورة خاصة - أشقُّ وأعقد.

لقد كان علماؤنا القدماء شديدي الفطنة إلى مزالق الترجمة وخطورتها،

ولاسيما ترجمة الشعر، ولا أشهر في هذا المقام من مقولة الجاحظ: "الشعر لا يُستطاع أن يترجم، ولا يجوز عليه النقل، ومتى حُوِّل تقطَّع نظمُه، وبطَل وزنُه، وذهب حُسنه، وسقط موضع التعجب، لا كالكلام المنثور، والكلامُ المنثور المبتدَأ على ذلك أحسنُ وأوقع من المنثور الذي تحوَّل من موزون الشعر... وقد نُقلت كتب الهند، وتُرجمت حكم اليونان، وحوِّلت آداب الفرس، فبعضها ازداد حسنًا، وبعضها ما انتقص شيئًا، ولو حوِّلت حكمة العرب لبطَل ذلك المعجز، الذي هو الوزن، مع أنهم لو حوَّلوها لم يجدوا في معانيها شيئًا لم تذكره العجم في كتبهم"[٣].

ثم يقول الجاحظ: «إن الترجمان لا يؤدِّي أبدًا ما قاله الحكيم على خصائص معانيه، وحقائق مذاهبه، ودقائق اختصاراته، وخفيات حدوده، ولا يقدر أن يوفيها حقوقها، ويؤدي الأمانة فيها، وكيف يقدر على أدائها، وتسليم معانيها، والإخبار عنها على حقِّها وصدقها، إلا أن يكون في العلم بمعانيها، واستعمال تصاريف ألفاظها، وتأويلات مخارجها - مثلَ مؤلف الكتاب وواضعه؟»[٤].

وإذا كان الجاحظ - رحمه الله - يتحدَّث عن صعوبة الترجمة، وما يقع فيه المترجم من المزالق والتصحيف والتحريف، حتى ليستحيل عليه أن يؤدي حقوق المعاني التي ينقلها، فإن بعض المعاصرين يعد الترجمة - بسبب من هذا - نوعًا من الخيانة: خيانة النص، ويعد المترجم خائنًا، وهي خيانة معنوية، بمعنى أنه لا بد أن يدخل الضيم على النص المترجم، مهما اجتهد ألا يقع في الزلل، وأن يتحرى الصواب، وأن يجتهد في الدقة، وأن يتقن اللغتين اللتين يتعامل معهما. ولا نتحدث هنا عن خيانة مادية متعمدة يقع فيها أصحاب الأهواء.

وإذا أردنا الدّقة في التعبير عن حقيقة ترجمة أمينة، نزيهة، متميِّزة، قلنا: إنها ترجمة تؤدي (صورة المعنى) ولكنها لا يمكن أن تؤدي على الإطلاق (المعنى).

إنّ المترجم في أحسن الحالات يقدِّم (معادلاً موضوعيًّا) للنصّ الذي يترجمه، وقد يكون هذا المعادل الموضوعيّ أجمل وأبهى، وقد يكون أقبح وأدنى، ولكنه دائمًا

لا يقدّم حقيقة النص الأصل. وعلى القارئ عندئذ – كما يقول أحد الباحثين-: "ألا يفكّر لحظة أنّ هذه القصيدة ابنةٌ أصيلةٌ للّغة التي يقرؤها بها، بل ترجمة جميلة، نسجها مبدع على نول صنعته"(٥).

وإذن فنحن عندما نقرأ قصيدة مترجمة فكأننا نقرأ عملاً إبداعيًا جديدًا، حتى كأننا قد دخلنا فيما سمّاه النقاد (التناصّ) أو (هجرة النصوص) بتعبير بعضهم.

ويؤكد هذا أحد الباحثين بقوله: «الترجمة ليست مرآة، بل هي إبداع عالم يعجّ بالنشاط اللغويّ والفكريّ والاجتماعيّ، عالم يصدر عنه نصوص مستوحاة من نصوص أنتجت أصلاً بلغة غير اللغة المستقبلة للترجمة. وسواء أحسن المترجم أم أساء، أصاب أم أخطأ، اقترب من النصّ المصدر أم ابتعد؛ فهو ينتج نصًّا جديدًا، مستقلاً، ويستهدف به متلقيًا جديدًا، لا سبيل له إلى النصّ المصدر»(٦).

وإذن فالترجمة – ولا سيما لنص شعريّ- تكاد تكون استيحاء له؛ لاستخراج نصّ جديد لا علاقة له بالنصّ الأصلي إلا علاقة التناصّ والتفاعل، ولكنه نص إبداعيّ جديد.

وإذا كان ذلك كذلك؛ فهل يصحّ أن نقول عن النصّ الشعريّ الذي (استوحيناه) من نص لـ (س) من شعراء اللغة الأخرى إنه: نص (س) ؟ ألا يشبه هذا – مثلاً- نصوص المعارضات، أو النصوص التي يستلهم فيها الشعراء نصوصًا من لغتهم، ثم تنسب هذه النصوص إليهم، ولا تُنسب إلى من استوحوْها منه؟

إذا كان المترجم يقدِّم نصًّا جديدًا لا علاقة له بالنص الأجنبيّ الأصل الذي أُخذ منه؛ أفأنسبه عندئذٍ إلى المُسْتَوحَى منه أم أنسبه إلى هذا المُسْتوحي؟

لقد ربط بعض الباحثين الغربيين بين نظرية الترجمة ونظرية اللّغة، حتى ذهب بعضهم إلى القول: «إنّ ترجمة نص معيّن لا تعني ترجمة اللّسان؛ فالترجمة واللسان ينصبان على ارتباط نصّ بنصّ آخر، لا على ارتباط لسان بلسان

آخر»[٧]. وذهب آخرون إلى أنّ الترجمة ليست لما تقوله الكلمات، « بل ترجمة ما لا تقوله الكلمات، بل تفعله»[٨]، أي: وصل الخطاب الشعري بالوحدة الإيقاعية التي فيه، وليس بما يتضمّنه من المعاني والأفكار.

ترجمة الشعر العربيّ الحداثيّ:

يقسم أصحاب نظرية التلقي والتفكيك النصوص الأدبيّة إلى نوعين:

نصوص قرائية

ونصوص كتابيّة.

فأما النوع الأول فهي نصوص تُستهلك بالقراءة، فلا يعاد تحققها، أي: يقرؤها القارئ مرة واحدة، ثم لا يعود إليها، أي: هي نصوص تتسم بالوضوح، وبالدلالات المحدّدة المفهومة، ليس فيها إبهام، ولا إلغاز يحجبها عن الفهم والتلقي، أو يغرقها في غياهب العتمة.

وأما النوع الثّاني-وهو النصوص الكتابية- فهي التي يعود إليها القارئ أكثر من مرّة، وفي كلّ مرّة يعيد كتابتها مع كلّ عودة، وهي هذه النصوص الحداثية التي تتسّم بالغموض، وتتغلف بطلسمة، تجعل إدراك دلالاتها بعيدًا مستعصيًا[٩].

يقول (آن جفرسون) عن هذين النوعين من النصوص: «بصورة عامة، تغلب صفة القابلية للقراءة على النصوص الكلاسيكية، مثل (ساراسين) لبلزاك، بينما تغلب على النصوص الحديثة صفة القابلية للكتابة، أو- إذا ما استخدمنا مصطلحًا آخر لبارت - النص الحديث أكثر تعدادًا من النصّ الكلاسيكيّ»[١٠].

إن الشعر الحداثيّ يرفع شعار الغموض، وليس الغموض الإيجابي الذي هو من طبيعة لغة الأدب عامة واللغة الشعر خاصة، ولكنه غموض التعمية والإبهام، الغموض الذي يقطع الصلة بين القارئ والنص.

وقد أعلن الحداثيون دائمًا أن الغموض هو سمة النصوص الباقية، حتى صار من السخف في نظرهم أن يسأل سائل عن معنى هذا النص أو ذاك، أو عن الرسالة التي يقدمها، أو التجربة التي يريد عرضها.

عبر عن ذلك واحد كأدونيس بقوله : «ليس من الضروري لكي نستمتع بالشعر أن ندرك معناه إدراكًا شاملًا ، بل لعل مثل هذا الإدراك يفقدنا هذه المتعة؛ ذلك أن الغموض هو قوام الرغبة بالمعرفة، ولذلك هو قوام الشعر»(١١)، وإن القارئ الحقيقي- بتعبير أحدهم-:«كالشاعر الحقيقي، لا يُعنى بموضوع القصيدة، وإنما يعنى بحضورها أمامه كشكل تعبيري ... وعليه أن يتوقف عن طرح السؤال القديم: ما معنى هذه القصيدة؟ وما موضوعها؟ لكي يسأل السؤال الجديد: ماذا تطرح عليّ من الأسئلة؟ ماذا تفتح عليّ من آفاق؟»(١٢)، وصارت القصيدة – على رأي أحدهم – «كالنهر، والنهر كالقصيدة، يلبس الأقنعة، والنهر كالقصيدة، يمكننا أن نتحدث عن دلالته حتى أبعد حدود الكلام، ولكن ما معنى النهر؟ النهر يكون ولا يعني»(١٣).

ترى ماذا تفعل الترجمة أمام شعر يصفه أصحابه أنفسهم بأنه لا يُفهم ولا ينبغي أن يُفهم، وأنه يتعالى على المتلقي «وينفيه من معادلة العمل الفنيّ، ليصير النتاج الشعريّ نتاجًا في ذاته ولذاته، لا وجود للآخر، الأنا وحدها هي الموجودة، هي العالم»(١٤).

ماذا يفعل المترجم أمام شعر يعمد أصحابه عمدًا إلى أن يكون منقطعًا عن الآخرين، و«يتطيّرون من أيّ تواصل، حدث أو يحدث بين الشعر والقراء والقضية، ويريدون لهذا التواصل شبه المقطوع ألا يعود أبدًا؛ حفاظًا على نقاء الشعر وصفائه ونظافته»(١٥).

إنّ الغالبية العظمى من هذا الشعر الحداثي منقطعة الصلة عن المتلقي، بمن في ذلك المتلقون المتميّزون من أهل الصنعة: نقادًا ومبدعين لهذا الشعر نفسه، يقول عبد القادر القطّ- رحمه اللّه- :«أعتقد أنّ التيار الجديد الذي يطلقون عليه مصطلح الحداثة سينحسر؛ ذلك أنّ الشعراء سيدركون أنّ صلتهم بالمتلقي توشك أن تنقطع تمامًا»(١٦)، ويقول أحد كبار شعراء الحداثة (بلند الحيدري) عن شعر صديقه وصاحبه المقرّب (أدونيس)، الذي يعد من أكثر الشعراء العرب

الذين حظي شعرهم بالترجمة إلى لغات أخرى، يقول بلند: «أنا لا أفهم أدونيس، وهو أقرب أصدقائي، وأصدق أصدقائي، أعرف كلّ دخائل حياة أدونيس، لكن ما عدت أفهم قصيدته، يجب أن نجد العلاقة التي تؤكد عدم الانفصال ما بين المتلقي وبين المبدع»[١٧]، ويصفه بقوله: «يعتزّ بأن الآخر لا يفهم قصيدته، ويلتذّ بأن هذا الآخر ربما جاهل، أو قاصر عن استيعاب تجربته»[١٨].

وإن المرء ليأخذه اليومَ عجبٌ ما مثله عجب وهو يسمع عن ترجمة نصوص لأمثال هؤلاء الشعراء العرب من المعاصرين أو الحداثيين إلى اللغات الأجنبية. إنهم شعراء يتفاخرون أصلاً بغموض شعرهم، وانغلاقه في وجه القارئ، وهو قارئ عربي، لغته لغتهم، ولسانه لسانهم!

كيف تمّت ترجمة أشعار هؤلاء إلى لغات أجنبية؟ مَن الذي ترجم هذه الأشعار التي لم تفهم في لغتها أصلاً ؟ ألم يقل أحد كبار الشعراء عندنا متباهيًا[١٩]:

لن تفهموني دون معجزةٍ
لأن لغاتكم مفهومةٌ
إن الوضوح جريمةٌ ؟

ألم يُشِد بالشعر الذي لا يصل في قصيدة له عنوانها: "طوبى لشيء لم يصل" قائلاً:

طوبى لشيء غامض
طوبى لشيء لم يصل؟[٢٠]

كيف ترجم المترجم الأجنبيّ أمثال هذا الشعر الذي يعد منتجوه فهمه معجزة من المعجزات ؟ وإذا كان فهم هذا الشعر معجزة لأبنائه، أصحاب هذه اللغة العربية المتخصّصين الأفذاذ، فكيف نتوقع أن يكون حاله مع من لم تكن العربية لغته الأمّ ؟ وماذا ترجم منها؟ وكيف فهمها حتى يترجمها؟! وعلى أي حال- كما يقول الجاحظ- أدّاها؟

إذا كانت هذه الأشعار الحداثية - على وجه الخصوص - هي في الأصل

غامضة، عصيَّة على التفسير والتأويل باعتراف أصحابها أنفسهم - كما رأينا- وإذا كانوا هم أنفسهم لا يحسنون تفسيرها بلغتهم التي كتبوها بها، ويفرُّون من هذا التفسير إذا سُئلوا عنه؛ بحجة أن الشعر لا يفسَّر ولا يشرح، أفليس إذًا من حق السائل أن يسأل :ماذا ترجم مترجم أجنبي من هذه النصوص إلى لغته؟ أهذا النص هو ذاك؟ وكيف؟ الله وحده هو العليم بما نقله هذا المترجم من نص غير مفهوم في لغته الأصلية التي كتب بها.

هنا تتَّسع خيانةُ النص، وهنا ينفتح باب التزوير والتحريف على مصراعيه، وهنا يصبح النص المترجم في واد، والنص المترجم إليه في واد آخر، وهنا تتسع ثغرات التشويه والافتراء، ويدخل المُبطِلون والمُرجِفون في المدينةً، وأصحاب البدع والأهواء، وأصحاب النقد الاستعماري(الكولونيالي) ،الذي كثُر الكلام عنه، وأضحى تيارًا متداولاً معروفًا في نقد ما بعد الحداثة، يروّج فيه لفكر معيّن، ويُحجب فيه فكر معيّن.

إن الترجمة - كما عرفها علماؤنا العرب - تقوم على فهم الكلام ، ونقله إلى لغة أخرى، يقول الزبيديّ : «التَّرجمان هو المفسِّر للسان، وقد ترجمه، وترجم عنه: إذا فسّر كلامه بكلام آخر، وقيل نقله من لغة إلى لغة أخرى»(٢١)، ويقول محمد علي التهانوي: «الترجمة بيان لغة بلغة أخرى. واللّسان المُترجَم عنه هو لسان آخر، وفاعل ذلك يُسمّى: التَّرْجُمان»(٢٢). والترجمة- كما وردت في معجم روبير الفرنسي- لا تبتعد عن هذا الذي عرفه العرب؛ فهي: « نقل ما يقال بلغة إلى لغة أخرى، مع الميل إلى معادلة معنى هذا القول وذلك، والمراد بالمعادلة أن يكون لها القيمة نفسها، أو الوظيفة ذاتها»(٢٣).

وليس صحيحًا — في رأيي- أن تكون وظيفة الترجمة الأدبية أو الشعرية — كما يقول بعضهم- هي تأسيس (الشعرية) أكثر من (الفيلولوجيا والتأويلية)(٢٤).

إن الذي يقرأ الأعمال المترجمة إنما يقرؤها لكي يتعرّف فكر الآخرين، ويطّلع على ما عندهم من التجارب والرؤى والخبرات.

وإذا كانت الترجمة بين أمرين: إما ترجمة المعنى ، وهو ما سمّاه (أوجين نيدا) التكافؤ الحركي، وإما ترجمة الشّكل، أو السّعي لترجمته بحثًا عن التكافؤ الشكليّ[٢٥]، فإن المذهب الراجح في الترجمة - كما يقول أحدهم- يقتضي تفضيل المعنى؛ فقد صحّ - داخل حدود العلامة- أنّ اللّسان (langage) برمته من أجل المعنى، ومن أجل بلوغ المعنى بلوغًا تامًّا"[٢٦].

فإذا كان معنى هذا الشّعر مدفونًا في سراديب العتمة، لا يمكن النبش عنه إلا بمعجزة كما يقول محمود درويش؛ فماذا يترجم المترجمون ؟!

الحواشي:

(١) أرسطو: فن الشعر من كتاب (الشفا) ضمن كتاب (فن الشعر)، تحقيق عبد الرحم بدوي، د.ط (بيروت: ص١٦١).

(٢) ابن رشد: تلخيص كتاب الخطابة، تحقيق محمد سليم سالم (القاهرة: المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، ١٩٦٧م)، ص٥٤٠.

(٣) الجاحظ: كتاب الحيوان.

(٤) السابق.

(٥) فاطمة ناعوت: ترجمة الشّعر فعل إبداع (مقال)، مجلة الآطام، عدد٢٧، ١٤٢٧هـ، ص٩٧.

(٦) عمر شيخ الشباب، وسمير الناصر: فصول في التأويل ولغة الترجمة، ط١ (دمشق: دار الحصاد، ٢٠٠٣م)، المقدمة. ص (أ).

(٧) جاكلين كيلمان فليشر: التنظير في مجال الترجمة (مقال)، ترجمة يونس لشهب، مجلة الآداب العالمية، اتحاد الكتاب العرب بدمشق، عدد ١٤٠، ٢٠٠٩م، ص٣٤.

(٨) هنري ميشونيك: ترجمة ما لا تقوله الكلمات بل تفعله (مقال)، ترجمة يونس لشهب، مجلة العربية والترجمة، العددان ٦و ٧، ٢٠١١م، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ص٩.

(٩) انظر وليد قصّاب: مناهج النقد الأدبيّ الحديث: رؤية إسلامية (دمشق: دار الفكر، ١٤٢٨هـ/٢٠٠٧م)، ص٢١٨.

(١٠) ديفيد روبي وآن جفرسون: النظرية الأدبية الحديثة، ترجمة سمير مسعود (دمشق: منشورات وزارة الثقافة، ١٩٩٢م)، ص١٨٩.

(١١) أدونيس: زمن الشعر (بيروت: دار العودة، ١٩٧٨م)، ص٢١.

(١٢) عبد الحميد جيدا: الأصالة والحداثة (طرابلس، لبنان: دار الشمال، ١٩٨٥م)، ص٢٨٢.

(١٣) فريال جبوري غزول: مجلة فصول، المجلد الرابع ، العدد الثالث، ١٩٨٤م، ص١٧٥.

(١٤) انظر كتاب قضايا وشهادات: الحداثة ٢ (قبرص: دار عيبال، ١٩٩١م)، ص٢٠٨.

(١٥) السابق، ٢٠٩.

(١٦) مجلة الناقد، العدد السادس عشر، تشرين الأول، ١٩٨٩م، ص٨٢.

(١٧) من لقاء معه في مجلة (المنتدى) الإماراتية، العدد ١١١، أكتوبر ١٩٩٢م، ص٦.

(١٨) السابق.

(١٩) محمود درويش: ديوانه محاولة رقم ٧ (بيروت: دار العودة، ١٩٨٩م)، ص٤٨١.

(٢٠) السابق، ٥٠٦.

(٢١) تاج العروس (ترجم).

(٢٢) كشاف اصطلاحات الفنون، تحقيق علي دحروج (بيروت:١٩٩٦م)، ١/ ٤١٤.

(٢٣) نقلاً عن مقال سامية سعيد: ترجمة النصّ الأدبيّ، مجلة عالم الفكر، المجلد ١٩، العدد ٤، ١٩٨٩م، ص٨٩١.

(٢٤) ترجمة ما لا تقوله الكلمات بل تفعله (مقال)، ص١٣.

(٢٥) انظر: السابق، ص١٠.

(٢٦) السابق.

د.عادل بن علي الغامدي - السعودية

الطفل الكبير

ينخرط الإنسان في نسيج اجتماعي متموج، كثير التعقيدات ، فهو مدفوع بغريزتين متناقضتين : المشابهة والاختلاف؛ ففي الوقت الذي ينشدّ فيه إلى صنع صورة مكرورة من مجتمعه، يندفع بغريزة معاكسة لحب التميز والانفراد. ورغم أن ذلك يبدو تناقضاً ظاهريًّا إلا أنه يخفي سر الإنسان وتميزه، فبعضهم يرى التفرد عن مجتمعه طريق النجاح وتأكيد الهوية، فيجب أن يكون من (القلة) المؤثرة، لا من (الكثرة) المتأثرة، ومن هؤلاء من يبالغ في الانفصال عن مجتمعه حتى يتحول الناس عنده إلى مجرد (عامة) أو (سوقة) أو (بسطاء) ويتغير موضعه تبعاً لذلك إلى (النخبة)، وقد يزداد الأمر سوءًا عندما يراهم مجرد (غوغاء) أو (قطيع)، فهو يراهم في شكل كائن كبير الحجم، سطحي التفكير مثل الطفل الكبير الذي لا يعي حجمه ومقدار قوته، ويسهل خداعه والتلاعب به، ومع إيمانهم بقوته ونفوذه إلا أنهم يستحمقونه، ويتندرون بغبائه، ويرونه ضائعاً، هائماً بدون توجيههم، فأي مصير لتلك الجماهير بدون النخبة الملهمة؟ إن الذهاب بعيداً في ترسيخ هذه الفكرة حتى تغدو سلوكاً صحيحاً يمارسه أفرادٌ متنفذون تجاه جماهير الناس، يشي بخلل منهجي في تركيب هذه العلاقة، فأنت تسمع في تصريحات بعض (المثقفين) صوتاً عجيباً، مليئاً بالتعالي تجاه الآخرين، وحتى عندما يريدون التسامح فهم يصدرون من تواضع (الكبير) تجاه هؤلاء (الضعفاء)، وقد لا أكون مغالياً إذا عددت ذلك نظاماً طبقيًّا أصبح بالياً مع مفاهيم المجتمع الحديث ذي المعارف الشائعة والمشتركة، فالجميع أصبح نخبة والجميع يفقه شيئاً قد لا تجده عند البقية. إن الجماهير هي من يمتلك الحق الثقافي في قبول الإبداع وتخليده، وهي من يضفي الشرعية على نخبوية المثقف أو المبدع، فهي التي اختارت الأبيات السائرة لتسافر عبر العصور، وهي التي أعلت من شأن شعراء وخفضت من آخرين، وهي التي تختار أن تطرب، وتختار أن تفهم أو ألا تفهم ، وهي التي تشكل الوعي الجمعي والذائقية الجمعية .